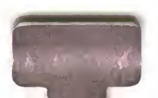


Atlas zum Katalog der armenischen Handschriften

Franz Nikolaus Finck





K. UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK ZU TÜBINGEN.

VERÖFFENTLICHUNGEN.

I.

ATLAS

ZUM

KATALOG DER ARMENISCHEN HANDSCHRIFTEN.

1.

ARMENISCHE PALAEOGRAPHIE.

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN SCHRIFTPROBEN AUS DEN ARMENISCHEN HANDSCHRIFTEN DER KÖNIGL. UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK IN TÜBINGEN.

VON **FRANZ NIKOLAUS FINCK.**

2.

KLEINARMENISCHE MINIATURENMALEREI.

DIE MINIATUREN DES TÜBINGER EVANGELIARS MA XIII, 1 VOM J. 1113, BEZW. 893 N. CHR.

VON **JOSEF STRZYGOWSKI.**

TÜBINGEN
1907.

Vorwort.

Das kurze Wort, das ich diesem ersten Band von Veröffentlichungen, die ich für unsere Bibliothek plane, auf den Weg zu geben habe, ist ein Wort des Dankes. Es gilt dem verehrten Gönner, den ich für unsere Bibliothek habe gewinnen dürfen, Herrn Fabrikbesitzer Ernst Sieglin in Stuttgart. Er hat mir nicht bloss die Mittel zur Erwerbung und Katalogisierung der wertvollen Sammlung armenischer Handschriften zur Verfügung gestellt, deren Katalog ich gleichzeitig erscheinen lassen kann, er hat auch die Kosten für diese Veröffentlichung getragen. Ich danke ihm auch an dieser Stelle für seine hochherzige Opferwilligkeit. Mein Dank gilt aber auch den beiden Herrn Verfassern, die mir durch ihre Beiträge zu Hilfe gekommen sind.

Reiche, der Bearbeitung harrende, handschriftliche Schätze birgt unsere Bibliothek. Im fröhlichen Vertrauen darauf, dass ich immer wieder zur rechten Zeit die Mittel finden darf, die es mir ermöglichen, mit weiteren Veröffentlichungen der Wissenschaft und unserer Bibliothek zu dienen, habe ich den vorliegenden Atlas als ersten Band einer Reihe von Veröffentlichungen bezeichnet.

Tübingen, Weihnachten 1906.

Der Oberbibliothekar:
Karl Geiger.

ARMENISCHE PALAEOGRAPHIE.

ERLÄUTERUNGEN
ZU DEN SCHRIFTPROBEN AUS DEN ARMENISCHEN
HANDSCHRIFTEN DER KÖNIGL. UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
IN TÜBINGEN.

VON

FRANZ NIKOLAUS FINCK.

Armenische Palaeographie.

Erläuterungen zu den Schriftproben aus den armenischen Handschriften der Königl. Universitätsbibliothek in Tübingen.

I. Zahl, Kennzeichnung und Benennung der vertretenen Schriftarten.

Die im Besitze der Königl. Universitätsbibliothek zu Tübingen befindliche Sammlung armenischer Handschriften weist fünf scharf von einander geschiedene Schriftarten auf. Diese liessen sich allerdings noch weiter in Unterarten einteilen und bei Heranziehung anderer, nicht in Tübingen befindlicher Proben auch durch Ansetzung von Übergangsstufen vermehren. Ersteres ist jedoch, wie sich zeigen wird, vorläufig nur für die Befriedigung eines gewissermassen kleinlichen Ordnungssinns von Wert, und letzteres kommt, wie schon angedeutet, wenigstens für die Tübinger Sammlung nicht in Betracht. Dazu kommt, dass auch aus den an armenischen Handschriften reicheren Bibliotheken, selbst aus der ganz unvergleichlich grösseren, aus mehr als 4000 Bänden bestehenden Sammlung von Etschmiadsin wahrscheinlich nur eine verschwindend kleine Zahl von Proben beigebracht werden könnte, die sich nicht ohne jede Gewalttätigkeit einer der fünf die Geschichte der armenischen Schrift markierenden Arten zuteilen liessen. So vermögen denn die Schriftproben, denen die folgende Darlegung zur Erläuterung dienen soll, die Entwicklung der armenischen Schrift wenigstens in ihren Grundzügen zur Genüge klarzulegen.

Die erste und wahrscheinlich älteste dieser fünf Arten, von der die Probe No. 1 ein gutes Beispiel gibt, ist ersichtlich im wesentlichen die, die in den meisten Drucken als Majuskelschrift verwendet wird, nämlich Ա Բ Գ Դ Ե Զ Է Ը Թ Ժ Ի Լ, Խ Ծ Կ Հ Ձ Ղ, Ճ Մ Յ Ն Շ, Ո Չ Պ Ջ, Ռ Ս Վ, Տ Ր Ց Ւ Փ Ք. Das ist selbst für den auf dem Gebiete der armenischen Palaeographie noch völlig Unerfahrenen ohne weiteres klar, wenn er die bezeichnete Schriftprobe mit folgender Wiedergabe derselben in den angeführten Majuskeln vergleicht.

Գ ԱՅԻՏՈՒ Ն	=	Գայ ի տուն
ԵՒԳԱՅՄԻՒՍԱՆ		և գայ միւսան-
ԳԱՄԸՆԴՆՄ Ա		գամ ընդ նմա
ԺՈՂՈՎՈՒՐԴ Ն		ժողովուրդն.
ՄԻՆՉԶԻԵՒՀԱ Ց		մինչ զի և հաց
ԵՒՈՉԺԱՄԱՆԵԼ		եւ ոչ ժամանել

ՈՒՏԵԼՀԱՑՍ:	=	ուտել հացս:
ԵՒԻԲՐԵՒԼՈՒԱ Ն		Եւ իբրեւ լուան
ՈՐԻՆՄԱՆԷԷԻՆ Ե		որ ի նմանէ էին ե-
ԼԻՆՈՒՆԵԼԶՆ Ա		լին ունել զնա. (Mc. 3,20–21).

Die Schrift dieses im Jahre 1113 abgeschlossenen Manuskripts steht der der ältesten datierten armenischen Handschrift, des im Lazarevschen Institut zu Moskau aufbewahrten Evangeliars aus dem Jahre 887 ausserordentlich nahe, wie jedermann durch einen Vergleich mit dem durch Phototypie hergestellten Faksimile[1]) feststellen kann. Wenn auf den ersten Blick die Ähnlichkeit vielleicht nicht so schlagend ist, so beruht dies auf der Verkleinerung, die das Original des Moskauer Evangeliars bei der Wiedergabe erlitten hat, wie denn auch die ebenfalls im reduzierten Massstabe ausgeführten Proben derselben Tübinger Handschrift auf Tafel IX und X der Schriftart des Moskauer Faksimiles wohl noch näher zu stehen scheinen, und dies bei der Probe auf Tafel VIII noch mehr der Fall sein würde, wenn diese nicht auf einer Zeichnung beruhte, wodurch, wie leicht erklärlich, eine stellenweise nicht unbeträchtliche Abweichung von der Vorlage entstanden ist. Ein besonders störendes Versehen liegt beim letzten Buchstaben der sechsten Zeile von unten vor, der im Original keineswegs mit dem darüberstehenden Ե identisch ist, sich von diesem vielmehr als ein deutliches Է abhebt. Auch die kleine Schrift am rechten Rande ist nicht deutlich erkannt worden. Die Handschrift hat in der ersten Zeile որդւ., in der zweiten ոյ ԱՅ, also որդւոյ Այ 'des Sohnes Gottes', offenbar eine Erläuterung zum ՅԻ ՔԻ = Յիսուսի Քրիստոսի 'Jesu Christi' des Textes. Andere Abweichungen von der Vorlage sind allerdings geringfügigerer Art, so dass der Gesamteindruck nicht leidet. Die für das Studium der einzelnen Buchstaben erforderliche Genauigkeit der Wiedergabe ist aber doch nur bei den Photographien vorhanden.

Zur Erleichterung eines Vergleichs der Schrift auf Tafel IX und X mit der auf Tafel I seien nun beide Proben in entsprechender Weise durch die Majuskeln der Drucke wiedergegeben, wobei jedoch die Überschriften (Աւետարան ըստ Ղուկայ 'Evangelium nach Lukas' bzw. Աւետարան ըստ Յովհաննու 'Evangelium nach Johannes'), die eine andere Schriftart vertreten, unberücksichtigt bleiben sollen.

ՔԱՆԶԻԲԱ Զ	=	Քանզի բազ-
ՈՒՄՔ ՅԱՒԺ Ա		ումք յաւժա-
ՐԵՑԻՆՎԵՐԸ Ս		րեցին վերըս-
ՏԻՆ ԿԱՐԳԵ Լ		տին կարգել
ԶՊԱՏՄՈՒԹԻ Ւ		զպատմութիւ-
ՆՎԱՍՆ Ի		ն վասն ի-
ՐԱՑՆՀԱՍՏ Ա		րացն հաստա-
ՏԵԼՈՑԻՄԵ Զ		տելոց ի մեզ
ՈՐՊԷՍԱՒԱ Ն		Որպէս աւան[դեցին] (Luc. 1,1–2).

[1]) Աւետարան ըստ Թարգմանութեան նախնեաց մերոց գրեալ յամի Տեառն 887 (Евангеліе въ древне-армянскомъ переводѣ, Évangile trad. en langue arménienne ancienne et écrit en l'an 887. Éd. phototyp. du ms de l'Inst. Lazareff ....) Moskau 1899.

ԻՍԿԶԲԱՆԷԷ Ր	=	ի սկզբանէ էր
ԲԱՆՆ Ե̅Ւ̅Բ̅ Ա		Բանն. և Բա-
ՆՆԷՐԱՌԱ̅Ծ̅ ԵՒ		նն էր առ Ա̅Ծ̅. և
Ա̅Ծ̅ԷՐ ԲԱՆ Ն		Ա̅Ծ̅ էր Բանն:
ՆԱԷՐԻՍԿԶԲ Ա		Նա էր ի սկզբա-
ՆԷԱՌ Ա̅Ծ̅		նէ առ Ա̅Ծ̅.
Ա ՄԵՆԱՅ Ն		Ամենայն
ԻՆՉ ՆՈ Վ		ինչ նով-
ԱՒ ԵՂ ԵՒ		աւ եղև (Joh. 1,1–3).

Diese Schriftart ist, wo sie bei der Beschreibung der einzelnen Manuskripte zu erwähnen war, nach herrschendem Gebrauch als Unzialschrift bezeichnet worden. Vielleicht wäre ein Name wie Kapitalschrift noch besser. Der Wunsch, von nicht gerade dringend notwendigen Neubenennungen nach Möglichkeit abzusehen, hat jedoch hier wie auch in anderen Fällen die Beibehaltung des namentlich durch Dashians grosses, in mancher Beziehung vorbildliches Werk[1] wohl schon eingebürgerten Ausdrucks befürwortet. Die einheimische Benennung dieser Schriftart und gleichzeitig allerdings auch der ihr nahestehenden, bald zu besprechenden zweiten ist **Երկաթագիր** 'Eisenschrift', ein Ausdruck, dessen Entstehung noch nicht klargelegt ist. Am verbreitetsten ist wohl die Meinung, dass durch den Namen auf zum Schreiben gebrauchte eiserne Stäbe hingewiesen werde, eine Ansicht, die schon von Joh. Joachim Schröder vertreten wird ('**Երկաթագիր**, h. e. *ferrea*, sic dicta a stylo ferreo, quo antiquitus in membranis potissimum exarabatur'[2]), in neuer Zeit auch ausdrücklich von N. Karamianz ('**Երկաթագիր** d. h. mit eisernen Stäben geschriebene Schrift'[3]), eine Vermutung, die eine Stütze an Mechithars von Aparan (15. Jhd.) Gegenüberstellung[4]) von **Երկաթագիր** und **Գրչագիր**, Eisenschrift und Federschrift, zu finden scheint. Naheliegende Bedenken gegen eine derartige Benennung nach einem Instrument, das für den Gebrauch auf Pergament oder Papier nicht gerade geeignet sein dürfte, haben dann zu einer anderen Vermutung geführt, über die Indschidschean **Հնախօսութիւն աշխարհագրական Հայաստանեայց աշխարհի Գ** 77 berichtet, nämlich zur Annahme, dass die als **Երկաթագիր** bezeichnete Schrift nach der aus Eisenoxyd hergestellten Tinte benannt worden sei, was aber auch nicht gerade ohne weiteres einleuchtet, da der Gebrauch einer anderen Tinte für andere Schriftarten nicht bewiesen und auch kaum wahrscheinlich ist. Vielleicht ist der Gedanke an die Verwendung von Eisenstäben jedoch nicht so leichthin abzuweisen. Zur Zeit, als der Ausdruck **Երկաթագիր** geschaffen wurde, konnte sich ja doch leicht der Glaube herausgebildet haben, die ausser in alten Handschriften auch auf Steindenkmälern oft zu sehende Kapitalschrift sei auf diesen zuerst zur Verwendung gekommen, was dann eine Benennung nach dem Meissel nahelegte. Mehr als eine so hingeworfene Vermutung kann und soll aber auch

[1]) J. Dashian, Catalog der armenischen Handschriften in der Mechitharisten-Bibliothek zu Wien (Haupt-Catalog der armenischen Handschriften hgg. v. der Wiener Mechitharisten-Congregation, Band I zweites Buch), Wien 1895, S. XII.

[2]) Thesaurus linguae armeniacae antiquae et hodiernae, Amsterdam 1711, S. 5.

[3]) N. Karamianz, Verzeichnis der armenischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin (Die Handschriften-Verzeichnisse der Königl. Bibliothek zu Berlin. Zehnter Band). Berlin 1888. S. VI.

[4]) **Յ. Տաշեան, Ակնարկ մը հայ հնագրութեան վրայ,** Wien 1898, S. 32.

dies nicht sein, und am besten ists wohl, den unerklärten Ausdruck vorläufig wie manches andere Unerklärte einfach hinzunehmen.

Die zweite, auch als *երկաթագիր* bezeichnete, im Katalog Halbunzialschrift genannte Buchstabenart ist der besprochenen Unzialschrift nahe verwandt. Sie hat das mit ihr gemein, dass sie nur aus Majuskeln besteht, unterscheidet sich aber dadurch, dass an Stelle der runden Linien fast ausnahmslos eckige treten, wie man aus den beiden Proben No. 3 (wo nur die siebente Zeile, eine Überschrift, anderer Art ist) und No. 4 ersehen kann. Als Hülfe für die Lesung folge hier eine Umschreibung in schräge Majuskeln, wodurch allerdings nur etwas Nebensächliches zum Ausdruck kommt, da es auch eine senkrechte Halbunzialschrift gibt, immerhin aber doch an eine Verschiedenheit wenigstens erinnert wird. Das charakteristisch Scharfkante lässt sich eben hier mangels besonderer Typen nicht andeuten.

No. 3.

ԱՅԼԱՐԱՐԻՆԸՆԴՆՄԱԶՈՐԻՆՉԵՒԿԱ	=	*Այլ արարին ընդ նմա զոր ինչ և կա-*
ՄԵՑԱՆ։ ՆՈՅՆՊԷՍԵՒՈՐԴԻՄԱՐԴՈՅ		*մեցան։ Նոյնպէս և որդի մարդոյ*
ՉԱՐՉԱՐԵԼՈՑԷԻՆՈՑԱՆԷ։		*չարչարելոց է ի նոցանէ։*
ՅԱՅՆԺԱՄԻՄԻՏԱՌԻՆԱՇԱԿԵՐՏՔՆ		*Յայնժամ ի միտ առին աշակերտքն.*
ԹԷՎԱՍՆՅՈՎՀԱՆՆՈՒՄԿՐՏՉԻԱՍԱՑ		*թէ վասն Յովհաննու մկրտչի ասաց*
ՆՈՑԱ։		*նոցա.*
Ըստ Մարկոսի Աւետարանիս		*Ըստ Մարկոսի աւետարանիս.*
ԵՒԱՍԷ ՆՈՍԱ. ԱՄԷՆԱՍԵՄՁԵԶ։ ԶԻ		*Եւ ասէ ցնոսա. Ամէն ասեմ ձեզ, զի*
ԵՆՈՄԱՆՔԻՍՈՑԱՆԷՈՐԱՍՏԿԱՆ.		*են ոմանք ի սոցանէ, որ աստ կան,*
ՈՐՔՄԻՃԱՇԱԿԵՍՑԵՆԶՄԱՀՄԻՆՉ		*որք մի՛ ճաշակեսցեն զմահ՝ մինչ-*
ԵՒՏԵՍՑԵՆԶԱՐՔԱՅՈՒԹ̅Ի̅ Ա̅Յ̅ ԵԿԵԱԼ		*և տեսցեն զարքայութ̅ի̅ Ա̅յ̅ եկեալ*
ԶԱՒՐՈՒԹ̅Բ̅։		*զաւրութ̅բ̅։*
ԵՒՅԵՏՎԵՑԱՒՈՒՐԱՌՆՈՒԸՆԴԻՒՐՅ̅Ս̅		*Եւ յետ վեց աւուր առնու ընդ իւր Յ̅ս̅*
ԶՊԵՏՐՈՍ ԵՒԶՅԱԿՈՎԲՈՍ ԵՒԶՅՈՎ		*զՊետրոս և զՅակովբոս և զՅով-*
ՀԱՆՆԷՍ ԵՒՀԱՆԷԶՆՈՍԱԻԼԵԱՌՆ		*հաննէս, և հանէ զնոսա ի լեառն*
ՄԻԲԱՐՁՐԱՌԱՆՁԻՆՆ։ ԵՒՅԱՅԼԱ		*մի բարձր առանձինն. և յայլա-*
ԿԵՐՊՍԵՂԵՒԱՌԱՋԻՆՈՑԱ։ ԵՒ		*կերպս եղև առաջի նոցա։ Եւ*
ՁՈՐՁՔՆՈՐԱԵՂԵՆՓԱՅԼՈՒՆՍՊԻ		*ձորձք նորա եղեն փայլուն սպի-*
ՏԱԿՅՈՅԺ։ ՈՐՊԷՍԹԱՓԻՉՔԵՐԿ		*տակ յոյժ. որպէս թափիչք երկ[րի]*

No. 4.

ՑՄԵԾԱՒԶԳՈՒՇՈՒԹԵԱՄԲՔՆՆԵՑՈՒՔ ԵՒ	=	*․․ մեծաւ. զգուշութեամբ քննեցուք և*
ԶԱՐՄԱՑԵԱԼԸՆԴՄԱՐԴԱՍԻՐՈՒԹԻՒՆՆԱ̅Յ̅ԵՒ		*զարմացեալ ընդ մարդասիրութիւնն Ա̅յ̅ և*
ԽՆԱՄԱԿԱԼՈՒԹԻՒՆՆՈՐԲՆՈՒԹԵԱՆՄԵՐՈՒՄ		*խնամակալութիւնն որ բնութեանս մերում*
ԳԹԱՑԵԱԼՈՂՈՐՄԻ. ԵՒԶԻՆՉԱՍԷ.		*զթացեալ ողորմի։ Եւ զի՞նչ ասէ.*
ԵՒԱՍԱՑԱՍԷՏ̅Ր̅Ա̅Ծ̅ՑԱՒՁՆ. ՓՈԽԱՆԱԿԶԻ		*Եւ ասաց, ասէ, Տ̅ր̅ Ա̅ծ̅ ցաւձն. փոխանակ զի*
ԱՐԱՐԵՐԶԱՅԴ. ԱՆԻԾԵԱԼԼԻՋԻՐԴՈՒՅԱՄԵ		*արարեր զայդ. անիծեալ լիջիր դու յամե-*
ՆԱՅՆԱՆԱՍՈՒՆՍ. ԵՒՅԱՄԵՆԱՅՆԳԱԶԱՆՍ		*նայն անասունս և յամենայն գազանս*

Zur Unterscheidung von der ältesten, runden Art Eisenschrift wird diese jüngere eckige von armenischen Forschern in der Regel noch durch einen Zusatz näher gekennzeichnet. So

nennt N. Karamianz[1]), der *Երկաթագիր* 'Eisenschrift' durch den Ausdruck 'Mesropianische Schrift' verdeutscht, die durch die erste der eben besprochenen Proben vertretene Art (Nr. 3.) armenisch *Փոքր երկաթագիր* 'Kleine Eisenschrift', auf deutsch 'Kleinmesropianische Schrift', die durch die zweite Probe (No. 4) dargestellte armenisch *Միջակ գիր* 'Mittlere Schrift', deutsch 'Mittelmesropianische Schrift'. Dashian gebraucht für die erstere Art in seinem Katalog[2]) die Namen *Փոքր-մեսրոպեան երկաթագիր* 'Klein-mesropianische Eisenschrift' und *Փոքր երկաթագիր* 'Kleine Eisenschrift', später[3]) nur letzteren Ausdruck, für die zweite Art dagegen übereinstimmend[4]) die Bezeichnung *Միջին-մեսրոպեան երկաթագիր* 'Mittelmesropianische Eisenschrift'. Die Gründe, um deretwillen von den hierdurch angegebenen Unterscheidungen bei der Beschreibung der Tübinger Handschriften abgesehen worden ist, werden im folgenden Abschnitte dargelegt werden.

Die drei weiteren Schriftarten, die sich an die beiden besprochenen anschliessen, stimmen darin überein, dass sie Minuskelschriften sind, bei denen die alten Majuskeln nur noch in einzelnen, freilich nicht streng geregelten Fällen wie zu Anfang eines Abschnitts oder Satzes, auch zur Hervorhebung von Eigennamen etc. Verwendung finden. Die bei der Beschreibung der Handschriften dem herrschenden Gebrauch gemäss angewandten Benennungen dieser drei Arten sind: Rundschrift, Kursivschrift und Kurrentschrift.

Die sogenannte Rundschrift (Probe No. 5, 8—16, 18, 20, 21, 23, sowie 6 und 7 mit Neumen) besteht abgesehen von den älteren Majuskeln aus den in den meisten Drucken als normale Schrift gebrauchten Buchstaben *ա բ գ դ ե զ է ը թ ժ ի լ խ ծ կ հ ձ ղ ճ մ յ ն շ ո չ պ ջ ռ ս վ տ ր ց ւ փ ք* und — seit dem 12. Jahrhundert — *օ ֆ*, ist also ersichtlich keineswegs rund, wie die Unzialschrift es in der Tat war (Ա Բ Գ Դ etc.), sondern entschieden eckig. Die Benennung, eine Übersetzung des lange eingebürgerten[5]) armenischen Ausdrucks *Բոլորգիր*, wofür man heute in Ostarmenien in der Regel *Բոլորագիր* sagt, ist aber schon so verbreitet, dass sie sich kaum wird beseitigen lassen, zumal, da auch in anderen Sprachen eine wörtliche Übertragung der Bezeichnung *Բոլորգիր* in Gebrauch ist[6]). Was dieser scharfkantigen Schrift den so merkwürdig unzutreffenden Namen verschafft hat, ist bis jetzt nicht bekannt geworden.

Ein Beispiel wird genügen, die Ähnlichkeit der sogenannten Rundschrift mit der normalen Druckschrift vollkommen klarzulegen.

No. 11.

Փառքամենասբերրորդութենհաւր	=	*փառք ամենասբ երրորդութեն հաւր*
և որդւոյ և հոգւոյնսրբոյ յաւիտեանս		*և որդւոյ և հոգւոյն սրբոյ յաւիտեանս*
յաւիտենիցամէն։ Գ րեցաւերա		*յաւիտենից ամէն։ Գրեցաւ. երա-*
նակաւորստաս շարա կնոց· ի թվա		*նակաւոր ստաս շարականոց ի թվա-*

1) Verzeichnis der armenischen Handschriften etc. S. 88

2) S. 1045.

3) *Ակնարկ մը Հայ Հնագրութեան վրայ* S. 45.

4) Katalog S. 1045. *Ակնարկ* S. 45.

5) S. *Յ. Տաշեան, Ակնարկ* etc. S. 29.

6) Vgl. z. B. 'круглое письмо' bei Н. Марръ, Грамматика древнеармянскаго языка. St. Petersburg 1903, 81; Н. Марръ, Списокъ рукописей Севанскаго монастыря, Moskau 1892, S. 5, 6 etc. etc., '*բոլորգիր* i. e. *rotunda*' bei Schröder, Thesaurus etc. S. 5.

թերութիւնհայոցմեծաց. չէր. ի մայրա	թերութիւն հայոց մեծաց չէր ի մայրա-
քաղաքսիսիս. ընդ հովանեաւսր նըշա	քաղաքն Սիսիս ընդ հովանեաւ սր նըշա-
նիս. ի Թագաւորութեանհայոցաւշնի.	նիս ի Թագաւորութեան Հայոց Աւշնի
և ի հայրապետութեան տն Կոստանդեա	և ի հայրապետութեան տն Կոստանդեա.

Die Kursivschrift (Probe 17, 19, 22 und 24) besteht, von den Majuskeln abgesehn, aus den in den Drucken vielfach zur Hervorhebung einzelner Stellen gebrauchten kleinen Buchstaben, von denen die meisten dadurch charakterisiert werden, dass die Horizontallinien der sogenannten Rundschrift um einen Winkel von 45° verschoben erscheinen und die früheren annähernd senkrechten, ein wenig nach rechts geneigten Striche mit jenen einen rechten Winkel bilden, so dass also beispielsweise einem ա ein ա gegenübersteht, einem ո ein ո, einem պ ein պ etc. Die Buchstaben dieses Alphabets sind ա բ գ դ ե զ է ը թ ժ ի լ խ ծ կ հ ձ ղ ճ մ յ ն շ ո չ պ ջ ռ ս վ տ ր ց ւ փ ք. Die armenische Benennung ist Նոտրգիր bzw. Նոտարագիր, Նօտրգիր, Նօտարագիր 'Notarschrift'.

Auch hier wird ein Beispiel genügen.

No. 24.

Արդ սրբութեամբն Այ և չնորհօք սբ Հոգւոյն	=	Արդ սրբութեամբն Այ և չնորհօք սբ Հոգւոյն
առաքելցաւ. գիրքս պատմութեց քաջ և յաղթող		առաքելցաւ. գիրքս պատմութեց քաջ և յաղթող
զօրավարին և նահատակին Վարդանայ և ամ ինքնանուէր		զօրավարին և նահատակին Վարդանայ և ամ ինքնանուէր
պարգևաւ բանակի նորին որք նշանեցն. մանաւանդ սրց		պարգևաւ բանակի նորին որք նշանեցն. մանաւանդ սրց
Ղևոնդեց քհնյիցն. Յամի տն ռերհը յամսեանն		Ղևոնդեց քհնյիցն. Յամի տն ռերհը յամսեանն
յունվարի զա: Վարդ հայկ ի ձեռն սորոց եղբարցս և սկբ....		յունվարի զա: Վարդ հայկ ի ձեռն սորոց եղբարցս և սկբ....

Die Kurrentschrift endlich, armenisch Շղագիր bzw. Շեղագիր 'Schrägschrift' genannt, ist im Wesentlichen die moderne verflüchtigende, die einzelnen Buchstaben im Laufe der Zeit mehr und mehr mit einander verbindende und sie dadurch beträchtlich modifizierende Schreibweise, die einzige, bei der die Individualität des Schreibers über den Gebrauch zu siegen pflegt, so dass es kaum möglich ist, ein allgemein gültiges Beispiel zu geben. Eine ältere Art Kurrentschrift zeigt der Schluss der Probe 22.

II. Andere Schriftarten.

Wie schon angedeutet wurde, wird die besprochene Einteilung der armenischen Schrift in fünf Arten nicht allgemein anerkannt, und es erhebt sich nun die warum von der Unterscheidung einer grösseren Zahl armenischer Schriftgattungen, wie N. Karamianz und J. Dashian sie vorgenommen haben, in diesen Erläuterungen abgesehen worden ist. Vor dem Versuch einer Beantwortung sei jedoch kurz über die Ansicht der genannten Forscher Bericht erstattet.

N. Karamianz unterscheidet in seinem Verzeichnis[1]) der armenischen Handschriften der

[1]) S. VI, VII u. 88.

Königlichen Bibliothek zu Berlin sieben Schriftarten, indem er an Stelle der in dieser Abhandlung als Halbunzialschrift bezeichneten Gattung zwei annimmt, eine mittelmesropianische und kleinmesropianische, und ausserdem noch die Kurrentschrift in eine ältere und neuere zerlegt. Von den Proben, die er von der mittelmesropianisch genannten Schrift gibt, entspricht eine, seine dritte der ganzen Reihe, annähernd der vierten der durch diese Abhandlung erläuterten Tübinger Tafeln, eine dagegen, und zwar die zweite in seiner Reihe, ziemlich genau der zweiten der vorliegenden Tafeln. Dass eine Schrift wie letztere mit ausgeprägt runden Zügen jedoch nicht von der durch Probe 1 vertretenen Unzialschrift getrennt werden darf, lehrt schon der erste flüchtige Blick und ist auch schon von Dashian[1]) hervorgehoben worden. Von den beiden Proben, die Karamianz von der kleinmesropianisch genannten Schrift gibt, entspricht eine, und und zwar No. 5 seiner Reihe, der dritten der Tübinger Tafeln, während die andere, nämlich No. 4 seiner Reihe, ersterer im wesentlichen gleich, nur einen Grössenunterschied aufweist, in dieser Hinsicht etwa die Mitte zwischen Probe 3 und 4 der Tübinger Tafeln innehaltend. Für die beiden Arten Kurrentschrift, die Karamianz annimmt, bietet sein Verzeichnis je eine Probe, der sich aus den vorliegenden Tübinger Schrifttafeln nichts genauer Entsprechendes an die Seite stellen lässt.

Eine noch grössere Zahl von Schriftgattungen nimmt J. Dashian im armenisch geschriebenen Teil seines Katalogs[2]) sowie in seiner Übersicht über die armenische Palaeographie[3]) an, indem er den von Karamianz angesetzten sieben Gattungen noch drei Übergangsschriften von der Majuskel zur Minuskel hinzufügt und durch je eine Probe (6, 7 und 8 der dem Katalog beigegebenen Tafeln) veranschaulicht.

Beide Forscher stimmen also darin überein, dass sie eine besondere Art Halbunzialschrift, die kleinmesropianische, annehmen und zwei Arten von Kurrentschrift unterscheiden. Dashian setzt ausserdem noch Übergangsschriften an, die das Entstehen der ältesten Rundschrift aus der Halbunzialschrift veranschaulichen sollen.

Was nun den ersten Punkt anbetrifft, so scheint mir die Aufstellung einer kleinmesropianischen Schrift als einer besonderen Art deshalb überflüssig und übrigens auch undurchführbar zu sein, weil diese sogenannte kleinmesropianische Schrift sich von der sogenannten mittelmesropianischen nur durch die Verschiedenheit der Grösse abhebt und hinsichtlich derselben soviele Grade nachweisbar sind, dass die Grenzabsteckung eines mehr oder weniger willkürlichen Übereinkommens bedarf. Auch ist nicht einzusehen, warum das, was bei der Halbunzialschrift notwendig erscheint, nicht auch bei den anderen Gattungen vorgenommen werden sollte, z. B. der in allen möglichen Grössen vorkommenden Rundschrift. Wer Tafel Ib in Karamianz' Verzeichnis unbefangen betrachtet, wird zunächst nur drei Proben einer wesentlich gleichartigen Schrift wahrnehmen und kaum auf den Gedanken kommen, dass zwei von diesen der dritten als eine Einheit gegenüberzustellen seien. Es müssten schon Erfahrungen und Erwägungen anderer Art sein, die dies nahelegen könnten, etwa die Beobachtung, dass zeitliche oder örtliche Unterschiede mit denen der Grösse verbunden gewesen, und dass dabei für eine bestimmte Zeit oder einen bestimmten Bezirk nur eine Grösse als statthaft, für eine andere

[1]) *Ակնարկ* etc. S. 25 f.

[2]) S. 1045 f.

[3]) *Ակնարկ* etc. S. 43 ff

Periode oder einen anderen Platz dagegen ein gewisser Spielraum als erlaubt gegolten habe. Dass hiermit eine Möglichkeit angedeutet wird, die zu der von Karamianz und Dashian vorgenommenen Scheidung berechtigen würde, ist klar. Solange aber nicht nachgewiesen ist, dass diese Grössenunterschiede unabhängig vom Format des Buchs als Kennzeichen einer bestimmten Zeit oder eines bestimmten Bezirks zu gelten haben — und dieser Nachweis ist meines Wissens noch nicht erbracht —, solange dürfte es wohl vorzuziehen sein, sich auf die Einteilung zu beschränken, die durch in der Schrift selbst liegende Charakteristika empfohlen wird.

Hinsichtlich des zweiten Punkts, der Annahme zweier Arten Kurrentschrift, soll nicht geleugnet werden, dass man sich dabei allerdings auf beträchtliche Verschiedenheiten der Schrift selbst stützen kann, und dass dabei vielleicht auch eine zeitliche Differenz wahrnehmbar ist. Eine beiden Faktoren Rechnung tragende Charakteristik ist jedoch bei dieser Schriftart, bei der die Persönlichkeit des Schreibers so unvergleichlich mehr ins Gewicht fällt als bei jeder früheren Gattung, ausserordentlich schwer, ja, auf Grund der bis jetzt allgemein zugänglichen Materialien unmöglich. Von den beiden Proben, die Dashian gibt, stammt die eine, No. 19, aus dem 16. Jahrhundert, die andere, No. 20, aus dem 17. Die von Karamianz als No. 9 gebotene — No. 8 ist als nicht datiert aus dem Spiele zu lassen — gehört dem 19. Jahrhundert an. Würde nun nicht aber jeder unbefangene Beschauer dieser drei Proben annehmen, Karamianz' No. 9 stehe Dashians No. 19 zeitlich weit näher als dessen No. 20? Und nun vergleiche man die zeitlich Dashians No. 20 so nahestehende Probe 22 der Tübinger Tafeln. Wenn es aber gar möglich wäre, die hunderte von Kurrentschriftarten, die sich mit Leichtigkeit aus neueren Handschriften zusammenstellen liessen, hier vorzuführen, dann würde es, glaube ich, ohne weiteres klar werden, dass bei dieser modernen, so individuellen Schrift eine Klassifikation ganz unvergleichlich schwieriger ist als bei jeder älteren, und dass es dazu einer Arbeit bedürfte, die eben bis jetzt noch nicht geleistet worden ist.

Anders verhält es sich dagegen mit dem dritten Punkte, der Annahme eines Übergangstypus von der Halbunzialschrift zur Rundschrift, der sich verhältnismässig leicht charakterisieren lässt. Beim einzelnen Buchstaben tritt das Eigentümliche dieser Gattung vielleicht am wenigsten zu Tage. Wenn man die in Dashians Katalog gebotenen Proben (Nr. 6, 7 und 8) betrachtet, wird man hinsichtlich der Frage, ob ein Zeichen als Majuskel oder als Minuskel anzusehen ist, bei Buchstaben, deren Rundschriftform von der der Halbunzialschrift stark abweicht, kaum schwanken können, und von Buchstaben, die sich gar nicht oder fast gar nicht geändert haben wie ս ռ բ ե und anderen ist natürlich abzusehen. ա hat in allen drei Proben immer die Form der Minuskel (vgl. No. 6 Zeile 1 Buchstabe 1, No. 7 Zeile 1 Buchstabe 11, No. 8 Zeile 1 Buchstabe 4). զ in No. 8 (Z. 1 Bst. 13, Z. 3 Bst. 3) ist ebenfalls fraglos eine Minuskel, während man bei dem gleichen Buchstaben in No. 6 (Z. 1 B. 3) vielleicht einen Augenblick schwanken kann. Vergleicht man jedoch dieses Zeichen mit dem entsprechenden Buchstaben in Nr. 4 (Z. 3 v. u., 1. B.), so wird man sich im Hinblick auf das Hinuntergleiten unter die Zeile doch auch für die Minuskel entscheiden. ձ erscheint dagegen in No. 6 und 8 (in No. 7 kommt es nicht vor) deutlich als Majuskel. Vgl. No. 6, zweite Kolumne, Z. 1, Bst. 1 und No. 8 Z. 1 Bst. 3 von rechts, in beiden Fällen entschieden Ձ und nicht ձ. Der fünfte Buchstabe der ersten Zeile von No. 8 ist die Minuskel ց und nicht die Majuskel Ց, der 17. und 20. Buchstabe derselben Zeile dagegen die Majuskel Ձ und nicht ձ und so weiter. Wenn es also auch nicht gerade Übergangsbuchstaben sind, die diese Proben charakterisieren, so werden sie doch dadurch zu

einer deutlich gekennzeichneten Übergangsschrift, dass einmal Minuskeln mit Majuskeln zusammen gebraucht werden ohne Beschränkung der letzteren auf den Wortanfang, und dass ausserdem auch das für die Halbunzialschrift gültige Höhenverhältnis der einzelnen Buchstaben zu einander noch ziemlich streng eingehalten wird, abgesehen natürlich von den zur eigens beabsichtigten Hervorhebung dienenden Vergrösserungen wie beispw. dem Դ in Nr. 8 Z. 1.

Im Gegensatz zu dieser hauptsächlich durch die Mischung verschiedenartiger Zeichen charakterisierten Schrift tritt der Übergang von der Rundschrift zur Kursivschrift, von der Rundschrift zur Kurrentschrift — dem die Vermittlung dieser beiden Arten durch die Kursive gilt keineswegs durchgehend — sowie von der Kursivschrift zur Kurrentschrift in erster Linie in den Übergangsbuchstaben zu Tage.

III. Wert der Schriftarten für die Bestimmung des Alters der Handschriften.

Zur Wertabschätzung der verschiedenen Schriftarten für die Bestimmung des Alters einer Handschrift lässt sich aus der Tübinger Sammlung kaum etwas gewinnen, was nicht schon von Dashian auf Grund reicheren Materials festgestellt worden ist oder sich doch aus seinen Ausführungen[1]) als eine gewissermassen notwendige Folge ergibt. Wenn demnach die hier vorliegenden Schrifttafeln auch nur bereits Bekanntes und zum Teil sogar ganz Selbstverständliches bestätigen können, so haben sie doch ganz abgesehen davon, dass für ihre weitere Verbreitung Sorge getragen werden wird und sie dadurch die am leichtesten zugängliche Einführung in die armenische Schriftkunde bilden werden, selbst für den engen Kreis der Fachleute schon deshalb einen nicht ganz geringen Wert, weil sie das schon Festgestellte anschaulicher als die bisherigen Veröffentlichungen vor Augen führen und dabei nach Möglichkeit nur datierte Proben bieten. So dürfte denn eine kurze Behandlung der wichtigsten, die Altersbestimmung betreffenden Punkte doch nicht ganz überflüssig sein, zumal, da Dashians Ausführungen der fremden Sprache wegen in Deutschland doch nur einem ziemlich engen Leserkreise unmittelbar nutzbar werden können.

Die älteste datierte armenische Handschrift, das Moskauer Evangeliar, stammt aus dem Jahre 887. Da nun auch keine bekannt geworden ist, die trotz dem Mangel einer genauen Zeitangabe doch mit Sicherheit als älter angesehen werden dürfte, etwa wegen der Erwähnung einer bekannten Persönlichkeit früherer Jahrhunderte als eines Zeitgenossen des Schreibers oder aus ähnlichen Gründen, so ergibt sich offenbar die vielleicht unerfreuliche, aber einmal nicht zu leugnende Tatsache, dass wir von der in älteren Handschriften gebrauchten Schrift nichts wissen. Es ist ja gewiss möglich, dass die im Moskauer Evangeliar vorliegende Unzialschrift die vom heiligen Mesrop zu Anfang des 5. Jahrhunderts festgestellten Buchstaben sozusagen unverändert erhalten hat. Abgesehen davon, dass in der langen Zeit vom Anfang des 5. bis zum Ende des 9. Jahrhunderts aber ausserdem noch alle möglichen Varianten des alten Alphabets in Gebrauch gewesen sein können, ist es aber doch auch nicht gerade ausgeschlossen, dass die älteste, durch Probe 1 der Tübinger Tafeln vertretene Schrift vielleicht überhaupt nicht die vom heiligen Mesrop zusammengestellte, sondern schon eine aus dieser abgeleitete ist. Auf jeden Fall ist also die Sicherheit, mit der man über die Schreibweise der ersten Jahrhunderte der armenischen Literatur geredet hat, die Unzialschrift geradezu für die Schreibart

[1]) *Ակնարկ* etc. S. 50ff.

der Zeit vom 5. bis zum 8.[1]) bzw. 10.[2]) erklärend, nicht ganz am Platz. Aber auch hinsichtlich der jüngeren, aus datierten Handschriften bekannten Perioden ist noch ziemliche Vorsicht beim Urteil erforderlich. Um jedoch wenigstens eine annähernde Vorstellung davon zu geben, welche Schriftart in jedem Jahrhundert die mehr oder weniger herrschende war, folgt hier eine entsprechend angeordnete Zusammenstellung der datierten Handschriften der Königlichen Bibliotheken zu Berlin[3]) und München[4]), der Kais. Königl. Hofbibliothek zu Wien[5]), der Klöster Sewan[6]) und Etschmiadsin[7]) (hinsichtlich der letzteren, soweit sie in Kareneans etwa die Hälfte der heutigen Sammlung berücksichtigendem Katalog erwähnt werden), des Nersisean-Seminars zu Tiflis[8]), der Mechitharistenbibliothek zu Wien[9]), der Königl. Universitätsbibliothek zu Tübingen[10]), der Privatbibliothek des Herrn Vardapet Chatschik Dadean[11]) und der kleinen Sammlung des verstorbenen Herrn Abgar Johannissiany[12]). Dabei muss leider die Unzial- und Halbunzialschrift als eine Klasse aufgestellt werden, da die Scheidung der beiden in dem Etschmiadsiner Kataloge nicht durchgeführt ist.

Jhd.	Unzial- od. Halbunzialschrift.	Rundschrift.	Kursivschrift.	Kurrentschrift.	Gesamtzahl.
10.	2				2
11.	4	1			5
12.	4	9			13
13.	8	46			54
14.	1	92	6		99
15.		92	8	2	102
16.		61	7		68
17.		256	185	9	450
18.		51	192	23	266
19.		4	83	25	112
	19	612	481	59	1171

Wie diese Zusammenstellung zeigt, scheint also allerdings für jedes Jahrhundert eine Schriftart als die vorherrschende bezeichnet werden zu dürfen. Mehr als eine Wahrscheinlichkeit

[1]) Karamianz. Verzeichnis der armenischen Handschriften der Königl. Bibliothek zu Berlin S. 88.

[2]) Եփրեմ Զագըճեան, Տեղեկութիւն հայերէն ձեռագիրներուն վրայ, Եւրոպա (Wien 1848) No. 6, S. 24; [Գարեգին Զարբհանալեան], Հայկական հին դպրութեան պատմութիւն, Venedig 1897. S. 54; Ղ. Ինճիճեան, Հնախօսութիւն etc. III 7.

[3]) Nach Karamianz, Verzeichnis etc.

[4]) Nach Gr. Kalemkiar, Catalog der armen. Handschr. in der K. Hof- u. Staatsbibliothek zu München. Haupt-Catalog der arm. Handschr. hgg. v. der Wiener Mechitharisten-Congregation II 1. Wien 1892

[5]) Nach J. Dashian, Catalog der arm. Handschr. in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Haupt-Catalog etc. I 1. Wien 1891.

[6]) Nach H. Марръ. Списокъ рукописей etc.

[7]) Nach Մայր Ցուցակ ձեռագիր մատենից գրադարանի սրբոյ աթոռոյն Էջմիածնի, Tiflis 1863.

[8]) St. Kanajeanz, Katalog der armen. Handschr. des armenischen Nersesian Seminars zu Tiflis. Tiflis 1893.

[9]) Nach Dashian, Katalog der armen. Handschr. in der Mechitharistenbibliothek zu Wien. Haupt-Katalog I 2.

[10]) Յ. Թոփճեան, Ցուցակ Ձեռագրաց Դադեան Խաչիկ վարդապետի. Vagharschapat 1898.

[11]) Systematischer Hauptkatalog der Kön. Universitätsbibliothek zu Tübingen. M. Handschriften. a. Orientalische. XIII. Armenische. Tübingen 1907.

[12]) F. N. Finck, Katalog der armenischen Handschriften des Herrn Abgar Joannissiany zu Tiflis. Leipz. u. Marburg 1903.

zu behaupten, wäre schon zuviel. Denn vielleicht würde das Bild ein anderes Ansehen gewinnen, wenn die grosse Zahl der hier von der Beobachtung ausgeschlossenen Handschriften herangezogen werden könnte. So könnte beispielsweise die verhältnismässig grosse Zahl von Handschriften in Rundschrift, die sich für das 17. Jahrhundert ergibt, zum Teil dadurch zustande gekommen sein, dass gerade diese Manuskripte, vielfach Evangeliare, mit Nachworten und Datierungen versehen worden wären, auf die man bei anderen, weniger wichtig erscheinenden Büchern Verzicht geleistet, und so würde vielleicht die in der Übersicht erst die zweite Stelle behauptende Kursivschrift als die herrschende erscheinen. So würde auch die Zahl der Manuskripte in Kurrentschrift, die sich für das 19. Jahrhundert ergibt, sicherlich weit grösser ausfallen, wenn diese modernen Handschriften nicht im allgemeinen ziemlich wenig beachtet und oft gar nicht der Aufnahme in eine Bibliothek gewürdigt würden. Aber derartige mit der Statistik verbundene Fehler lassen sich nun einmal wenigstens vorderhand noch nicht vermeiden.

Wenn nun also auch jede Zeit aller Wahrscheinlichkeit nach eine in ihr herrschende Schrift aufweist, so erstreckt sich doch das gelegentliche Vorkommen jeder Gattung auf einen bedeutend grösseren Zeitraum. Einmal vergeht ja naturgemäss eine gewisse und oft beträchtliche Zeit, ehe eine neue Schriftart zur allgemeinen Anerkennung gelangt, und so kann ein Zusammenfallen der Entstehungszeit mit dem Beginn der Periode des Vorherrschens bzw. Alleinherrschens von vornherein nur bei der vom hl. Mesrop erfundenen Schrift angenommen werden, die uns aber vielleicht gar nicht bekannt ist. So erscheint denn auch die Rundschrift tatsächlich schon in eine Nachschrift aus dem Jahre 999[1]), und zwar in einer noch nicht einmal besonders altertümlichen, sondern sogar an die flotte Schreibweise der neueren Zeit gemahnenden Form, die Kursivschrift schon in einem Manuskript aus dem Jahre 1313[2]) und die Kurrentschrift schon in einem Memorandum aus dem Jahre 1041[3]), allerdings in einer noch ziemlich altertümlichen Gestalt, die deutlich die Entstehung aus der Rundschrift erkennen lässt. Die Reihe Rund-, Kursiv-, Kurrentschrift darf also auch nur insofern als Darstellung einer historischen Folge angesehen werden, als erstere den beiden anderen in der Tat vorausgeht, die Aufzählung Kursiv-, Kurrentschrift aber nur die Zeitfolge des Vorwaltens je einer der beiden Schriften angibt, nicht aber die des Entstehens. Der tatsächliche Vorgang ist der, dass die Rundschrift einerseits in die Kursiv-, andrerseits in die Kurrentschrift umgebildet wurde, dass letztere aber erst nach der Kursivschrift zu allgemeinem Gebrauch gelangte. So lässt sich auch keineswegs beweisen, dass die sogenannte Halbunzialschrift aus der Unzialschrift entstanden ist. Es ist recht gut denkbar, dass die eckige Majuskel, wie sie schon auf einer Inschrift aus dem Jahre 783[4]) vorkommt, von vornherein gleichwertig neben der gerundeten Form stand, aber erst allmählich den Sieg über die Nebenbuhlerin errang.

Wie man also immer darauf gefasst sein muss, bei einer bestimmten Schriftart eine der Zeit ihrer Herrschaft vielleicht lange vorausgehende gelegentliche Verwendung vor sich zu haben, so muss man in erhöhtem Masse mit dem Umstande rechnen, dass in bestimmten Fällen eine eigentlich lange veraltete Schrifigattung noch einmal zur Anwendung gebracht worden sein

[1]) *Ղ. Ալիշան, Այրարատ*, Venedig 1890. S. 498. Vgl. auch *Տաշեան, Ակնարկ* etc. S. 68.
[2]) *Մայր Ցուցակ* etc. S. 77.
[3]) *Ղ. Ալիշան, Շիրակ*, Venedig 1881, S. 50. Vgl. auch *Տաշեան, Ակնարկ* etc. S. 72.
[4]) S. *Տաշեան, Ակնարկ* etc. S. 148.

kann. Und hierbei ist der Charakter und der Zweck des Buches entschieden von ausschlaggebender Bedeutung gewesen. Es ist sicherlich kein Zufall, dass sich in den für den Gebrauch beim Gottesdienst bestimmten Evangeliaren die alte Unzialschrift weit länger erhalten hat als bei anderen Büchern. Die Schrift wurde eben aller Wahrscheinlichkeit nach vom Auftraggeber einfach bestellt, wie man heute bald die Anweisung gibt, in Antiqua zu drucken, bald, Fraktur zu verwenden, je nach dem Zweck oder auch wohl einmal nach Laune. Und wie dabei heute zuweilen ein Zurückgreifen auf längst aus der Mode gekommene Zeichen stattfindet, so mag es gelegentlich auch damals schon geschehen sein. Es ist also klar, dass eine Zeitbestimmung der Handschriften auf Grund der Schrift allein nur in äusserst geringem Masse erfolgen kann.

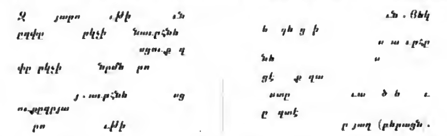
Das Wesentliche dieser Verhältnisse zeigen und veranschaulichen auch schon die wenigen Proben aus den Handschriften der Tübinger Sammlung. No. 1 bietet eine Schrift, die der des ältesten datierten Manuskripts, des Moskauer Evangeliars aus dem Jahre 887, zum Verwechseln ähnlich sieht und doch erst aus dem Jahre 1113 stammt. Der Schreiber hat eben die Vorlage aus dem Jahre 896 getreulich kopiert. No. 9 unterscheidet sich nicht wenig von No. 8, obwohl beide Handschriften aus demselben Jahre stammen, und der Unterschied beruht wohl einfach darauf, dass letztere als Evangeliar einer grösseren Sorgfalt gewürdigt worden ist. Die Notiz auf der unteren Hälfte von Probe 22, die da besagt, dass das Buch vom Schreiber Martiros hergestellt sei, unterscheidet sich vielleicht deshalb so sehr vom übrigen Text, weil sie lange Zeit nachher eingetragen worden ist. Vielleicht — und eine Entscheidung lässt sich schlechterdings nicht treffen — liegt es aber auch nur daran, dass der genannte Martiros ein Schreibkünstler von Beruf war und der, der ihm das kleine Denkmal setzte, eben nicht. Und ähnliches gilt auch für die anderen Verschiedenheiten, die auf den Schrifttafeln zu Tage treten. Ergibt sich also aus allem, dass wir nicht durch einen flüchtigen Blick auf eine armenische Handschrift auch schon ihr Alter bestimmen können, uns vielmehr durch sorgfältige Beachtung aller anderen Eigentümlichkeiten und genaue Kenntnisnahme des Inhalts dazu rüsten müssen, so ist es vielleicht nicht von übel, dass dieser vor der Hand noch beschränkte Wert der armenischen Palaeographie in den Schrifttafeln noch einmal anschaulich vorgeführt worden ist, und noch weniger wird der dadurch ausgeübte Zwang zur sorgfältigen Durcharbeit des Inhalts der Handschriften schaden. Sind sie doch auch zu diesem Zwecke nach Tübingen gebracht worden und nicht, um dort in einer der Zeitfolge angepassten Anordnung eine ungestörte Unterkunft zu finden.

IV. Tonschrift.

Eine Tonschrift nach Art der europäischen Noten ist in Armenien erst in neuerer Zeit und auch in dieser nur in beschränktem Umfange zur Anwendung gekommen. Es ist dies ein in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zusammengestelltes System von Zeichen, die zwar der Gestalt nach grundverschieden von den bei uns gebräuchlichen Noten sind, auch im Gegensatz zu diesen alle auf einer Linie stehen, aber doch darin mit ihnen übereinstimmen, dass sie jeden einzelnen Ton nach Höhe und Dauer, erforderlichenfalls auch hinsichtlich der Stärke darzustellen versuchen. Diese Tonschrift, nach Angabe des Bischofs Vahram Mankuni in seinem Vorwort zu dem grossen Etschmiadsiner Hymnarium[1]) eine Schöpfung des Musikers Papa

[1]) *Ձայնագրեալ Շարական Հոգեւոր երգոց սուրբ և ուղղափառ առաքելական եկեղեցւոյս Հայաստանեայց յօրինեալ ի սրբոց Թարգմանչացն մերոց. և ի սրբոց Հայրապետաց և ի վարդապետաց.* Vagharschapat 1875, S. IV.

Hambardsum aus Konstantinopel, ist offenbar aus den Zeichen umgebildet, die vordem allein als Gesangsschrift in Gebrauch waren und wahrscheinlich niemals, auf jeden Fall aber nicht zu Anfang eigentliche Noten gewesen sind, nämlich aus jenen schriftlichen Nachbildungen und Andeutungen der Handbewegungen des den Gesang leitenden Lehrers, die man als Neumen bezeichnet. Neumen und nicht Noten sind es denn auch, die in Probe 6 und 7 der hier erläuterten Schrifttafeln vorliegen, wenn auch nicht ausgeschlossen ist, dass einzelne der verschiedenen leider noch nicht gedeuteten Zeichen schon eine wenn auch unvollkommene Annäherung an eine eigentliche Notenschrift darstellen. Weist der Gebrauch von Neumen auf eine der Sprache untergeordnete Gesangsweise, die Rezitation, die ohne Zweifel als Psalmodie auch in Armenien den ältesten, einst alleinherrschenden Bestandteil gottesdienstlicher Musik bildet, so ist doch im Laufe der Zeit und vielleicht schon sehr früh eine der Sprache freier gegenüberstehende, sie in ihren Dienst zwingende, mehr melodische Gesangsweise, die Kantillation, hinzugekommen, und so wäre es nicht gerade auffällig, wenn man auch die Tonschrift entsprechend umzugestalten oder zu erweitern versucht hätte. Behaupten, dass es geschehn, darf man jedoch nicht. Denn möglich und auch kaum weniger wahrscheinlich ist es ja auch, dass die Neumen auch unter den veränderten Verhältnissen ausgereicht haben, weil die Melodie mündlich gelehrt wurde und es deshalb nur einer das Gedächtnis unterstützenden, hier und da einen Anhalt gebenden Tonschrift bedurfte, nicht aber eines den Lehrer ersetzenden Zeichensystems. Eine Entscheidung kann aber erst auf Grund einer Erkenntnis gefällt werden, die auf dem in Frage kommenden Gebiete eben noch nicht gewonnen ist. Eine Liste der gebräuchlichsten armenischen Neumen gibt zwar schon Johann Joachim Schröder in seiner 1711 erschienenen Grammatik[1]), aber selbst von den 24 mit einem Namen versehenen Zeichen ist nur ein Teil sicher gedeutet, und zwar, wie leicht begreiflich, vor allem der Teil, der einen Zusammenhang mit dem Akzentuationssystem der Inder und namentlich der Griechen klar erkennen lässt. Wie Oskar Fleischers ergebnisreiche Untersuchungen[2]) zeigen, verteilen sich auch die armenischen Neumen auf vier Klassen, entsprechend der Einteilung der griechischen in *Τόνοι*, *Χρόνοι*, *Πνεύματα* und *Πάθη*, ohne doch eine einfache Übertragung dieses Systems darzustellen. Ausser den den griechischen Zeichen entsprechenden Neumen weisen die armenischen Handschriften jedoch noch eine stattliche Zahl anderer auf, die noch sicherer Entzifferung harren. Ein gutes Beispiel einer derartigen Handschrift, die uns die Lücken unserer Kenntnis deutlich vor Augen führt, ist Probe 6, deren von Neumen geradezu überwucherter Text hier angeführt sei, um dadurch die musikalischen Zeichen, die ich nicht deuten kann, wenigstens zu bequemerer Musterung auszuscheiden:



[1]) Joh. Joachimi Schröderi Thesaurus linguae armeniacae antiquae et hodiernae . . . Amsterdam 1711, S. 244 Vgl. dazu auch Petermann, Über die Musik der Armenier. Zsch. d. deutsch. morgenl. Ges. V (Leipz. 1851) S. 365 ff.

[2]) Oskar Fleischer, Neumenstudien I (Leipzig 1895) 49 ff., 56 ff., 65 ff.

Übersicht über die Schriftproben.

A. Majuskelschriften.

I. Unzialschrift:

Probe 1, Tafel IX und X: aus einem Evangeliar, Pergamenthandschrift aus dem Jahre 1113 (Ma XIII 1).

Probe 2: Pergamentdeckblatt unbestimmten Datums, Bruchstück einer Rede über die Verklärung Christi (Ma XIII 68, hint. Deckbl.).

II. Halbunzialschrift:

Probe 3: aus einer Evangelienharmonie, Pergamenthandschrift unbestimmten Datums (Ma XIII 6)

Probe 4: Teil eines Pergamentdeckblatts unbestimmten Datums, Bruchstück einer Rede über den Sündenfall (Ma XIII 92, vord. Deckbl.).

B. Minuskelschriften:

I. Rundschrift:

Probe 5: aus einem Lektionarium, Papierhandschrift unbestimmten Datums (Ma XIII 21)

Probe 6 und 7 mit Neumen: erstere aus einem Kirchengesangbuch, letztere aus einem Liederbuch, Papierhandschriften unbestimmten Datums (Ma XIII 18 u. Ma XIII 61).

Probe 8: aus einer Nachschrift zu einem Evangeliar auf Papier aus dem Jahre 1313 (Ma XIII 2).

Probe 9: aus einer Papierhandschrift aus dem Jahre 1313 (Ma XIII 10), Bruchstück der Nachschrift des Schreibers.

Probe 10: aus einer Papierhandschrift aus dem Jahre 1313 (Ma XIII 52), Bruchstück der Nachschrift des Schreibers.

Probe 11: Anfang der Nachschrift zu einem Hymnarium auf Pergament aus dem Jahre 1316 (Ma XIII 22).

Probe 12: Bruchstück eines Memorandums aus einer Papierhandschrift aus dem Jahre 1432 (Ma XIII 70).

Probe 13: Bruchstück der Nachschrift zu einer Papierhandschrift aus dem Jahre 1465 (Ma XIII 38).

Probe 14: aus der Nachschrift zu einem Hauptritual auf Papier aus dem Jahre 1501 (Ma XIII 27).

Probe 15: Anfang der Nachschrift zu einem Ritual auf Papier aus dem Jahre 1548 (Ma XIII 29).

Probe 16: aus einer Papierhandschrift aus dem Jahre 1553 (Ma XIII 35), Anfang der Nachschrift zu einem Festkalender.

Probe 18: Anfang der Nachschrift zu einem Evangeliar, Pergamenthandschrift aus dem Jahre 1644 (Ma XIII 4).

Probe 20: Anfang der Nachschrift zu einer Papierhandschrift aus dem Jahre 1660 (Ma XIII 60).

Probe 21: aus einer Pergamenthandschrift aus dem Jahre 1661 (Ma XIII 23), Anfang der Nachschrift zu einem Hymnarium.

Probe 23: Teil der Nachschrift zu einer Papierhandschrift aus dem Jahre 1688 (Ma XIII 54).

II. Kursivschrift:

Probe 17: Teil der Nachschrift zu einem Ritual, Papierhandschrift aus dem Jahre 1633 (Ma XIII 31).

Probe 19: Anfang der Nachschrift zu einer Papierhandschrift aus dem Jahre 1656 (Ma XIII 68).

Probe 22 erste Hälfte: aus einer Papierhandschrift aus dem Jahre 1668 (Ma XIII 98), Schluss einer Abhandlung über die Homonymie in Fragen und Antworten.

Probe 24: Anfang der Nachschrift zu einer Papierhandschrift aus dem Jahre 1722 (Ma XIII 67).

III. Kurrentschrift:

Probe 22 zweite Hälfte: Nachschrift zu einer Papierhandschrift aus dem Jahre 1668 (Ma XIII 98).

1. Ms XIII 1: Bl. 83b (1113).

2. Ms XIII 68: Hinteres Deckblatt.

Lichtdruck von Max Jaffé, Wien.

3. Ma XIII 6. Bl 90b.

6. Ma XIII 18: Bl. 28a.

4. Ma XIII 92: Vorderes Deckblatt.

5. Ma XIII 21: Bl 278a.

Lichtdruck von Max Jaffé, Wien.

7. M a XIII 61 : Bl. 244 a

Lichtdruck von Max Jaffé, Wien.

8. Ma XIII 2: Bl. 272 a (1313).

11. Ma XIII 22: Bl. 333 b (1316).

12. Ma XIII 70. Bl. 396 b. (1432).

9. Ma XIII 10: Bl. 343 a (1313).

10. Ma XIII 52: Bl. 297 b (1313).

Lichtdruck von Max Jaffé, Wien.

13. Ma XIII 38: Bl. 416a. (1465).

14. Ma XIII 27: Bl. 213a (1501).

15. Ma XIII 29: Bl. 159b (1548).

16. Ma XIII 85: Bl. 167b, 168a (1553).

17. Ma XIII 31: Bl. 117a (1633).

Lichtdruck von Max Jaffé, Wien.

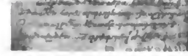
18. Ma XIII 4: Bl. 356a (1644).

22. Ma XIII 98: Bl. 92b (1668).

19. Ma XIII 68: Bl. 302b (1656).

23. Ma XIII 54: Bl. 325a (1688).

20. Ma XIII 60: Bl 258a (1660).



21. Ma XIII 23: Bl. 313b (1661).

24. Ma XIII 67: Bl. 286b (1722).

Lichtdruck von Max Jaffé, Wien.

KLEINARMENISCHE MINIATURMALEREI.

DIE MINIATUREN
DES TÜBINGER EVANGELIARS MA XIII, 1

VOM JAHRE 1113 BEZW. 893 N. CHR.

VON

JOSEF STRZYGOWSKI.

Kleinarmenische Miniaturenmalerei.

Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars Ma XIII, 1 vom J. 1113 bezw. 893 n. Chr.

I. Beschreibung[1]).

Mit dem Anfange der Handschrift sind die dekorativen Hauptblätter, d. i. die Folge der Kanones-Arkaden verloren gegangen. Damit zugleich das Bild des Evangelisten Matthäus und der Beginn seines Textes, die beide ähnlich reich geschmückt zu denken sind, wie die erhaltenen Miniaturen, deren Abbildung die Tafeln VII—X geben. Die beiden farbig nachgebildeten Blätter zu Markus sind um ca. $^1/_3$ (linear) verkleinert. Die Handschrift misst im Original 33·2×26 cm., war aber ursprünglich grösser; die Ränder sind ohne Rücksicht auf die dekorative Ausstattung der noch vorhandenen 332 Textseiten beschnitten. Die in Tafel IX und X rechts sichtbare Verstümmelung der Initialen und Randkreuze fällt also nicht etwa der photographischen Aufnahme zur Last. Die Verkleinerung gibt genau den heutigen Bestand wieder. Ich beschreibe zunächst die sechs ganzseitigen Miniaturen u. zw. lediglich — im Anschluss an die Tafeln — mit Rücksicht auf ihre Farben. Es muss gleich allgemein vorausgeschickt werden, dass es nicht möglich ist, dem Farbenreichtum mit Worten nachzukommen. Ausser mehreren Nuancierungen in Rot, Blau, Grün und Violett kommen so eigenartige, wie ich glauben möchte, von der zufälligen Mischung abhängige Farben (in Grau besonders) vor, dass sie sich kaum genau charakterisieren lassen. Leider sind auch in den beiden Farbentafeln VII und VIII einzelne dieser Mischfarben nicht durchaus entsprechend wiedergegeben[2]). Man wird das vielleicht entschuldigen; diese Miniaturen getreu in Farbendruck nachbilden, wäre eine ebenso schwierige Aufgabe, wie die genaue Wiedergabe eines orientalischen Teppichs, über dessen bunte Wirkung unsere Miniaturen noch hinaus gehen, weil die Farben sich alle auf der Folie der in Muschelgold hergestellten Glanzflächen abheben. Man muss sich da mit einem allgemeinen Einklang begnügen und für die Farbendetails stets auf das Original selbst zurückgreifen.

Bl. 73b: Der Evangelist Markus (Tafel VII). Die vorherrschende Farbe ist wie immer blau. Der Mantel des Evangelisten entspricht dem richtig gegebenen Blau in den Arkadenzwickeln; dort ist dagegen das Weiss gedämpfter. Ein Hauptwert des polychromen Akkordes ist durch die Mauerfarbe des Turmes gegeben; er weist die auffälligste nur durch die pastos aufgetragene Deckfarbe wirksame Mischung, ein eigentümliches Grünlichgrau auf, das merkwürdigerweise, dazu etwas dunkler im Ton, auch hinter dem Stuhl des Evangelisten erscheint,

[1]) Vgl. die Beschreibung der Handschrift im „Syst.-alphabet. Hauptkatalog der K. Universitätsbibliothek zu Tübingen. M. Handschriften. a. Orientalische. XIII. Verzeichnis der armenischen Handschriften. Tübingen 1907. S. 3f.

[2]) Ich verdanke eine Nachprüfung Konrad Lange. Erst daraufhin lernte ich das Original kennen.

wo sonst ein grüner Bodenstreifen den Goldgrund ablöst. Die Farbenfreude des Miniators zeigt sich in Einzelheiten, wie dem Ständer des Pultes oder in den Farben des Turmdaches, wo rot, gelb und graugrün (das den unteren Turmwänden entspricht) nebeneinander erscheinen. Die Schrift auf dem Pulte lautet in Hübschmanns Transkription skizb navet = skizbn avetarani „Anfang Evangelium" entsprechend Mark. I,1. Auf der Rolle ist skizb wiederholt[1]).

Bl. 74a: Titelblatt des Markusevangeliums (Tafel VIII). Das Original ist stellenweise stark abgeblättert, unsere Wiedergabe versucht mit Glück es in seinem alten Glanze herzustellen. Leider ist beim Druck ein den Akkord störender Fehler unterlaufen. Man sieht unten den Markuslöwen umschlossen von der Initiale *U* (= S). Die Vertikalhasten zeigen abwechselnd hellgrüne S-Ranken auf dunkelgrünem und ein grünes Zopfgeflecht auf violettem Grunde. Oben im Rande des Giebels wiederholt sich nun zwar das Motiv der S-Ranken, aber nicht auf violettem, sondern auf grünem Grunde. Durch diesen sehr auffallend grünen Streifen wird die ganze Farbenwirkung im Original gesteigert, besonders wenn man sich auch das Blau ringsum einen Ton heller denkt[2]). Über dem Textanfang des Markus-Evangeliums liest man in kleiner Schrift: Evangelium nach Markus. Die verblasste Schrift neben dem Kreuze ist ordv oy AY = ordvoy Astucoy „des Sohnes Gottes" zu lesen und scheint ein Zusatz zu dem YI K'I = Yisusi K'ristosi des Textes zu sein.

Bl. 142b: Der Evangelist Lukas (Tafel IX links). Die Buntheit dieses Bildes ist kaum zu beschreiben. Das blaue Rautenmuster in grüner Aussen- und rotvioletter Bogenumrahmung auf blauen Säulen schlägt vor. Der Evangelist sitzt auf einem roten Stuhl, der sich vom grünen Boden abhebt. Er hat schwarzes Haar und weissen Bart, rotviolettes Untergewand und einen grünlichgrauen Mantel mit violetten Schatten. Die rötliche Fleischfarbe kehrt wieder in dem Schachbrettmuster der Turmwände und an der Pultfläche, auf der die verschiedenen Schreib-Instrumente und die blauen Schalen mit schwarzer und roter Farbe stehen. Die blauen Säulen der Hauptarkade (mit blauer Fussleiste) und die Säulen des Turmes zeigen die Kapitelle durch rote Ornamentleisten isoliert; auf letzteren liegt unter rotvioletter Zwiebelkuppel ein grüner Architrav. Unter dem grauvioletten Giebeldach links zieht sich ein rotvioletter Rankenfries hin. Man nehme dazu den Grund und den Nimbus aus Muschelgold, den weissen rotgesprenkelten Fisch als Pultträger, den roten Tisch mit blau-grünen Türen, dazu den braunen Fussschemmel und wird sich wieder an die naive Buntfarbigkeit des orientalischen Teppichs erinnert fühlen. Die Inschriften hier und auf dem folgenden Blatte entsprechen wie später bei Johannes abermals dem Anfang der Evangelien.

Bl. 143a: Titelblatt des Lukas-Evangeliums (Tafel IX rechts). Die Skala der ungemischten Farben ist in dem aus Ägypten und Mesopotamien her bekannten Winkelmuster am oberen Rande des Titelrechteckes gegeben. Von der Raute aus folgen beiderseits: braun, rosa, rot — weiss, hell-, dunkelblau — gelb, hell-, dunkelgrün — weiss, hell-, dunkelrotviolett. Der Mittelkreis des Rechteckes mit Regenbogenrand (innen rot, dann gelb, das übrige in drei Tönen

[1]) Ich verdanke diese und die entsprechenden Angaben im Nachfolgenden F. N. Finck.

[2]) Wenn ich trotz dieser Fehler nicht auf dem Neudruck der Tafel bestand, so geschah es, weil die Wahl der Farben beim Miniator innerhalb seiner Skala doch mehr oder weniger vom Zufall abhing, er also ebenso gut in einem andern Fall violett statt grün genommen hat, so z. B. am Architrav der Titelleiste des Johannes Tafel X rechts.

von grün) liegt auf einer Rautenmusterung von blau, rot und grün mit Goldgrund. Die Rankenleisten oben und in der Initiale erscheinen weiss auf blau, blau gefärbt ist auch der Ochs, das Buch dagegen rot, eine Farbe die überall zwischen die bandverschlungenen Glieder am Fusse des Goldkreuzes rechts, z. B. auch neben grün eingestreut ist.

Bl. 260b: Der Evangelist Johannes (Tafel X links). Er ist ein Greis, trägt blaues Untergewand mit rotem Schulterstreifen und rotvioletten Mantel. Prochoros, schwarzhaarig, hat graugrünes Untergewand und blauvioletten Mantel. Der Rahmen erscheint rot mit grüner Fussleiste, ebensolchem Bogen und blauen Kapitellen. Blau ist auch das Zwickelmuster und der Architrav unter dem links roten, rechts grauvioletten Dach und über den graugelben Wänden mit rotem Schachbrettmuster. Pult, Stuhl, Polster und Schemel bringen alle Farben. Eigentümlich ist das graurote Zopfgeflecht auf der dunklen Pultplatte. Aus dem in allen Tönen von Blau gestreiften Himmelsbogen rechts ragt eine unförmige Hand.

Bl. 261a: Titelblatt zu Johannes (Tafel X rechts). Das wie in allen Titeln auf dem (violetten) Architrav stehende Rechteck zeigt blaues Palmettenwerk, von grün und rot durchsetzt auf Goldgrund und blauen Rahmen. Die grosse säulenartige Initiale bringt alles Flechtwerk in ähnlicher Zusammenstellung, dazwischen blaue, grüne und rotviolette Felder mit z. T. eigenartigen Ornamenten. Der Adler ist blauviolett mit gold, einem grünen Kreis am Ansatz der Flügel und rotem Buch. Das Kreuz rechts erscheint blau mit Gold auf rotem, blau umrandetem Fussstück.

Die Initialen beschränken sich nicht nur auf die Titelblätter der Evangelien. Auch jedes Kapitel hat für sich seine Initiale, so dass unsere Handschrift im Durchschnitt fast auf jeder dritten Seite farbigen Schmuck zeigt. Es lohnt nicht, sie einzeln zu beschreiben. Ihre Charakteristik soll unten in einem eigenen Kapitel erfolgen.

II. Typenvergleichung.

A. Die figürlichen Darstellungen und architektonischen Motive.

Die erhaltenen drei Evangelisten sind vor ihren Pulten sitzend gegeben. So wird wohl auch der verlorene Matthäus vorzustellen sein; denn es kommt äusserst selten vor, dass nur ein Evangelist vom Typus der übrigen abweicht, wie z. B. im Evangeliar der Leipziger Univ. Bibl. 6, wo Johannes allein sitzt. Es ist schon selten, dass die vier Evangelisten paarweise stehen oder sitzen; so im syrischen Kodex vom J. 586[1]) und in einem Petersburger Evangeliar (Muralt XCVIII). Das Gewöhnliche ist, dass alle vier Gestalten stehen oder sitzen und zwar scheint sich der Ursprung beider Typen nach dem Nord- und Südkreis der frühchristlichen Kunst zu differenzieren: in der syro-aegyptischen Ecke werden die Evangelisten ursprünglich stehend (Maximians-Kathedra, Diptychon der Bateman Collection, Kosmas Indikopleustes, Etschmiadsin Evangeliar, Evangeliar Skit Andreas auf dem Athos und Par. gr. 70), in Kleinasien von vornherein

[1]) Garrucci, Storia dell' arte cristiana, Tafel 135.

sitzend gegeben (Rossanensis, Sarkophag in Arles Garr. 343,3[1]). Es ist dieser letztere Typus, der von der byzantinischen sowohl, wie von der armenischen Miniaturenmalerei übernommen wird[2]). Das Tübinger Evangeliar vom J. 1113 bringt die sitzenden Evangelisten; das stimmt dazu, dass es in Kilikien entstanden ist; freilich gilt dies nur für unsere Kopie, nicht selbstverständlich auch für deren Vorlage vom J. 896. Davon unten mehr.

Die Kopftypen der erhaltenen drei Evangelisten haben bezüglich des Markus und Johannes nichts, das von den gewöhnlichen schon im Kosmas Indikopleustes gegebenen Ikonen abwiche: Markus mit schwarzem Haar und kurzem runden Bart, Johannes ein Greis mit kahler Stirn[3]) und längerem Bart. Auch die Einführung des Prochoros verlangt an dieser Stelle keine eingehende Begründung. Dagegen ist sehr auffallend der Typus des Lukas. In der Zeit, in der unser Evangeliar, sei es im Original, sei es in der Kopie, entstanden ist, war dessen Typus als der eines rotblonden Mannes mit sprossendem Bart und einer grossen Tonsur bereits feststehend. Man vergleiche dafür nur den Kopf auf Fol. 5b im armenischen Evangeliar der Königin Mlke vom J. 902[4]). Wie ist demgegenüber der Lukas unserer Handschrift mit dichtem schwarzbraunem Haar, ohne Tonsur und langem, weissen Spitzbart zu erklären? Dazu die sonderbare von Markus und Johannes abweichende Tracht des kurzärmligen Gewandes? Es sieht fast aus, als habe der Maler im Bilde des Lukas einen schreibenden Mönch geben wollen.

Und noch in etwas anderem macht sich vielleicht das Milieu geltend, in dem unsere Handschrift entstanden ist. Figurenmaler waren die kilikischen Chrysographen nicht. Man sehe nur daraufhin in der vorliegenden Handschrift die stereotyp befangene Art der Darstellung von Augen, Nase, Mund und Ohren, von Händen und Füssen an, und wird es dann nicht mehr verwunderlich finden, wenn der Maler dem, an das künstlerische Empfinden noch höhere Anforderungen stellenden Faltenwurf gar kein Verständnis entgegenbringt. Gesäss und Knie werden noch auf eine gewisse stereotype Art in konzentrischen Kreis- oder Mandelmotiven erledigt, aber bei den Falten über den Schienbeinen verlässt den Maler die Geduld, Ungewohntes zu gestalten, und er hilft sich mit wechselnden Ornamenten. Das ist das Gebiet, in dem er zu Hause ist. Auf eine reiche Dekoration greift er auch unwillkürlich über, wo er Geräte oder Architektur zu geben hat. So bringt er auf der Fläche des Fussschemels geometrische Muster ohne Ende an und umzieht sie bei Lukas und Johannes mit Rankenrändern. Ein Flechtband ist statt der Pultfläche bei Johannes eingeführt und die Architekturen im Hintergrunde bieten ganze Musterkarten von Ornamenten. Bei Markus sieht man da einen Turm, der als über Eck gestellt gelten müsste, wenn der Maler nur imstande gewesen wäre, Raumanweisungen zu geben (vgl. dafür auch das Pult und den Schemel). Das Dach hat gar keinen Bezug zu den Wandflächen. Darin macht eine Ausnahme nur der Turm des Johannes (Taf. X). Geht da auch das Kranzgesims in gerader Linie durch, so nimmt doch das Dach insofern Rücksicht auf die im Winkel aufeinanderstossenden Wandflächen, als der Fassade ein Giebel, der im Schachbrett gemusterten Seitenwand aber eine Art Ziegeldach entspricht. Ein solches ist, nur im Detail etwas anders,

[1]) Vgl. dazu meine Byz. Denkmäler III, S. 40f.

[2]) Ausnahmen kommen immer einmal vor. So zeigt das in Adrianopel geschriebene armenische Evangeliar vom J. 1007 in S. Lazzaro die Evangelisten stehend.

[3]) vgl. Strzygowski, Cimabue und Rom S. 63f.

[4]) Farbige Tafel in der in S. Lazzaro herausgegebenen Monographie. Vgl. Byz. Zeitschrift XIV, 728.

auch als Folie für die beiden Aufsätze des Markusturmes gemalt. Man sieht Taf. VII rechts einen Spitzgiebel mit Wellenrand und einer Füllung in der Art des Palmettenbaumes und links eine kleine auf drei Pfosten ruhende Kuppel mit einem Zickzackstreifen. Lukas (Taf. IX) hat gar zwei Türme hinter sich, beide mit gelben Wänden, die rot im Schachbrett gemustert sind. Die Nachahmung von Ziegelschmuckbauten ist wahrscheinlich, solche Schachbrettmusterung ist z. B. noch am Muristan Kalaun in Kairo durchgeführt[1]). In dem einen Turm links sieht man unter dem Giebeldach und dem Rankengesims ein schwarzes rundbogiges Tor mit einem charakteristischen Ziermotiv: eine Art Zahnschnittmäander, gelb auf violettem Grund[2]), umsäumt den Bogen und bricht dann in die Horizontale um. Dieses Umbrechen eines Frieses ist ein architektonisches Motiv, das, in Mesopotamien zu Hause, in römisch-christlicher Zeit auch nach Syrien vordringt[3]). Und auf den Osten weist auch ein zweites Motiv des Lukasbildes: die Zwiebelkuppel, die den von drei Säulen geschmückten Turm rechts krönt[4]).

In den Rahmen der Architekturmotive fallen auch noch die Arkaden, unter denen die Evangelisten dargestellt sind. Diese Arkaden schliessen sich in ihrem Aufbau gewöhnlich an den Typus der voraufgehenden Kanones-„Kamaren“[5]), die leider in unserer Handschrift fehlen. Man sieht auf einem Ornamentstreifen eine Schmuckleiste aufstehen, die oben mit Akroterien schliesst. In diesen Rahmen sind die Säulen und Bogen gestellt. Man wird kaum irgendwo den Eindruck gewinnen, dass dem Maler noch ein Gefühl für den tektonischen Charakter dieser Bauglieder innewohnt; sie sind durchweg als Streifen und Felder für Flachornamente benutzt.

Einige Beachtung verdienen schon hier vom architektonischen Gesichtspunkt aus die Zierleisten über den Evangelienanfängen. Zu Markus (Taf. VIII) sieht man in den auf den Grundstreifen gestellten Rechteckrahmen einen Giebel gestellt, dessen architektonische Wirkung sofort durch die Gegendiagonalen aufgehoben wird. Die Leiste zu Lukas (Taf. IX) bleibt mit ihrer Medaillonfüllung ganz im Flachstil und nur die Leiste zu Johannes (Taf. X) bietet noch ein architektonisches Motiv, das ähnlich wie der Bandfries und die Zwiebelkuppel im Lukasbilde als Merkmal des engeren Kunstkreises anzusehen ist, in dem unsere Miniaturen entstanden sind. Es ist der Hufeisenbogen, dessen Geltungssphäre, wie ich „Kleinasien, ein Neuland“, S. 29f gezeigt habe, sich in vorislamischer Zeit im Orient auf die hettitische Ecke mit ihrem iranischen Hinterlande beschränken lässt.

Die Symbole der Evangelisten sind immer auf den Titelblättern der Evangelien zu den Initialen gegeben. Der Löwe des Markus (Tafel VIII) rotbraun mit auffallend geometrisch, fast in Spiralform gebildetem Oberschenkel am Hinterfuss. Ähnlich die grünen Kreise am Flügelansatz des Adlers (Taf. X). Dieses Betonen der Gelenke erinnert an sich schon an die Überlieferung des Zweiströmelandes. Der Löwe hat aber, wie er da das Buch apportiert, noch ein drastisches Merkzeichen seiner Provenienz auf den Leib gestempelt: zwei Wirbelmotive, die man nebeneinander auf dem Oberschenkel des Vorderfusses und auf dem Leibe, also gerade an der Stelle sieht, wo auf dem bekannten Seidengewebe zu S. Servais in Maastricht das sassanidische

[1]) Vgl. Franz-Pascha, Kairo S. 52.

[2]) Vgl. dazu den Sitz des Lukas.

[3]) Vgl. mein Mschatta, Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 1904, passim, bes. 251f.

[4]) Es würde zu weit führen, dem Motiv an dieser Stelle monographisch nachzugehen.

[5]) Vgl. meine Byz. Denkmäler I S. 73.

Diademzeichen auf den Löwen geprägt ist[1]). Auch der Kopf verrät sassanidische Art, so die breite Bildung des nach vorn gewendeten Gesichtes[2]) und die herausgestreckte Zunge[3]).

B. Die Ornamente der Titelblätter.

Schon beim Betrachten der figürlichen Darstellungen und der Architekturen ist klar geworden, dass der Miniator in allem, was er ausführt, ornamental denkt. Es wird nun darauf ankommen, seinen Motivenschatz nach Gruppen zu ordnen und auf den Ursprung hin zu verfolgen. Zunächst fehlt in keiner der sechs Miniaturen das Bandgeflecht. Als Streifenschmuck in Ketten- oder Zopfgestalt kommt es an den Rahmungen und Säulen der Evangelistenbilder vor, ebenso in den Titelblättern; hier jedoch dominiert es zweimal als Flächenfüllung. Zu Marcus (Tafel VIII) tritt es im Giebel der Leiste auf. Die Auflösung ist leicht. An einzelnen Stellen der blauen Bänder mit weisser Mittellinie sieht man kleine Kreise eingetragen. Das sind die Ansatzpunkte jener Linienzüge, die in das Blattwerk der Ecken links und rechts unten, sowie im Akroterion oben in der Mitte enden; es sind ihrer im Ganzen drei symmetrische Paare mit drei Ansatzpunkten auf jeder Seite. Ausserdem sind im unteren Hauptteil fünf Linienovale ineinander geschlungen, von denen dasjenige im Zentrum des ganzen Liniengeflechtes als Vierpass ausgestaltet ist. In nebenstehender Skizze (Abb. 1) sind die verschiedenen Linienzüge graphisch auseinander gehalten.

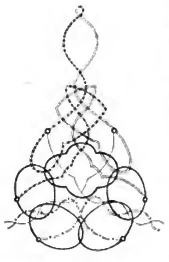


Abb. 1.
Auflösung des Bandgeflechtes im Titel des Markus Tafel VIII.

Die oberen Endigungen der Initiale, die den Markuslöwen umschliesst (Tafel VIII), zeigt ein Bandgeflecht, das aus vier Linienzügen besteht: eines verbindet die beiden roten Blüten, ein Paar bildet die beiden Spitzen links und rechts oben und der vierte Zug füllt den Unterteil. Vortrefflich ist der Linienknoten am Fusse des Randkreuzes in demselben Titel (Tafel VIII): Die ganze Verschlingung ist in einem Linienzuge durchgeführt. Der Kreis in der Lukasleiste (Tafel IX) zeigt als Füllung ein Kreuz aus Doppellinien, die untereinander in der Kreisperipherie durch Bogen mit eingefügter Mittelschlinge verbunden sind. Man versuche sich diesen Linienzug herauszuzeichnen und es bleiben die Rankenmotive in den vier Ausschnitten übrig, die sich in vier durch Bogenlinien verbundene Paare aufteilen lassen.

Nicht exakt symmetrisch auflösen lässt sich, scheint es, das Liniengeflecht in dem Hufeisenbogen des Johannestitels (Tafel X). Es enthält ein Diagonalkreuz, dessen Linien sich in jedem Arm durch Doppelbogen ineinanderschlingen. Durch diese Bogen ist dann jedesmal quer ein Linienzug in der Art einer Haarnadel gesteckt. Im oberen kreisrunden Teil ist diese Zusammenstellung ganz klar; unten aber versagt sie. Der Chrysograph scheint sich recht und schlecht geholfen zu haben, eigentlich hätte das Muster den vollen Kreis erfordert. Ebensowenig

[1]) Fischbach, Ornamentik der Gewebe, Taf. 3, Karabacek, Susandschird 78, Riegl, Altorient. Teppiche 123.
[2]) Vgl. z. B. den Berliner Reiterstoff, Kunstgewerbemuseum 81,13 (Abb. bei Lessing, Die Gewebesammlung).
[3]) Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei Taf. 57.

ergeben sich Linienzüge in restloser Verflechtung, wenn man Teile der Initialen des Johannes- und Lukastitels durchgeht. Der Maler beschränkt sich hier mehr auf die allgemeine Andeutung des gleichmässig über die kleinen Flächen verteilten Geflechtes, als dass er es immer bis ins Einzelne genau nähme.

Diese Liniengeflechte sind meist eng verknüpft mit der flächenfüllenden Ranke. Am deutlichsten ist das im Markustitel (Tafel VIII). Ich meine nicht die zwischen die blauen Linien des Mittelgiebels eingestreuten Farbenflecke; sie stehen mit den Linienzügen in keinem organischen Zusammenhang, ergeben sich vielmehr negativ. Ich meine, um damit anzufangen, die oben bereits erwähnten Endigungen der drei Linienpaare. Die radialen Zöpfe nach den unteren Ecken hin enden in blaue Ranken; schon in der Farbe deutet sich also die Einheit mit den Linienzügen des Geflechtes an. Auch die weisse Innenzeichnung fehlt nicht. Sie bildet überall da, wo eine Verzweigung stattfindet, den stereotypen Kreis; er fehlt nur ganz in der Ecke, wo ein Blatt in den Winkel, ein anderes dreilappig gerade entgegengesetzt in den Rankenkreis hereinwächst. Im übrigen zeigen die Blattansätze Palmettenart.

Etwas anders sind die grossen Füllungen in den übrigen Dreiecken dieser Markusleiste behandelt. Die durch allerhand Ansätze als Stiele gekennzeichneten Linienzüge umziehen da herzförmig ein Blattwerk, das eine ganz uniforme Bildung zeigt: am Ansatz legen sich im Dreiviertelbogen, durch eine Zacke verbunden, zwei blaue Lappen auseinander, dann folgen zwei violette Tropfenmotive, endlich als Spitze ein grüner mandelförmiger Lappen mit heller Innenzeichnung, die am deutlichsten erkennen lässt, dass das ganze Motiv seinen Ursprung in der alten Palmette hat: ich nenne es daher die bunte Palmettenblüte und unterscheide davon die einfachere blaue Palmettenblüte, die in unserer Leiste (Tafel VIII) von der Herzform abzweigt und wie im Mittelgiebel in die Dreieckswinkel hineinwächst. Sie richtet sich ganz nach dem Rahmen, in dem sie auftritt. Ist ihr Wipfel im gegebenen Falle spitz, so wird er, wo es sich um eine Kreisfüllung handelt, wie unten im Giebel rund. Diese Abart findet sich in der Johannesarkade (Tafel X) als Füllung der Flächenzwickel verwendet, während in der Leiste des Lukastitels (Tafel IX) in die Kreuzausschnitte des Regenbogenmedaillons eine Palmettenblüte mit spitzem Wipfel hereinwächst.

Nachdem man sich den Typus dieses Motivs eingeprägt hat, wird die Frage zu beantworten sein, was stellen nun die Zwickelfüllungen über den Arkaden der Evangelisten Markus und Johannes dar: sind das auch Arten der Palmettenblüte? In den oberen Ecken der Markusarkade (Tafel VII) liegt je eine grosse Einheit: man erkennt die Herzform; sie kommt negativ zur Geltung, ist im Goldgrunde aus einem grossen blauen Doppellappen ausgespart, der im blauen Wurzelblatte der Palmette zusammenläuft. Darüber steht der grüne Wipfel. Er hat unten Querarme angesetzt und den violetten Tropfen ganz von der Mittelaxe abgedrängt: langgezogen und vielgliederig, ist er nichts anderes als innen der negative Rest, den der in Herzform gebildete Goldgrund übrig lässt, während er aussen als spitzer Palmettenlappen silhouettiert ist. Und auf ähnliche Art mag auch der sonderbare Aussenrand der grossen blauen Umfassungslappen entstanden sein; der Chrysograph gestaltet hier und nach der Mitte zu Motive von einer fast bäuerischen Unklarheit, als wenn es sich um Teppichknüpferei handelte. Diesen bereits öfter gestreiften Vergleich legt noch näher die Leiste des Johannestitels (Tafel X rechts). Man sieht da in den oberen Ecken die völlig ausgebildete sog. persische Palmette: um ein zentrales breites Spitzoval, gefüllt mit der grossen bunten Palmettenblüte, legen sich in

entgegengesetzter Richtung Halbpalmetten, aussen begleitet von blauen Ranken und Blättern mit bunten Zwickelfüllungen.

Neben dem Liniengeflecht und der Palmettenranke tritt als dritter Flächenschmuck das Gitter- oder Netzwerk auf. Die beiden Miniaturen zu Lukas (Tafel IX) sind typische Beispiele dafür. Sie machen den Eindruck von Fliessenschmuck u. zwar muss man auch hier, wie bei der Palmettenblüte trennen zwischen dem einfach blauen und dem reicheren bunten Muster. Beide zeigen als Füllung der Flächen ein Rautennetz. Über dem schreibenden Lukas sind die verschiedensten Motive in ganz unregelmässigem Wechsel diagonal gestellt: +, Б, ⊏, ◻, H, u. dergl. m., dazu in allen möglichen Wendungen. Einfacher im Motiv, reicher in der Farbe ist die Titelleiste; da bleibt es im Allgemeinen bei den Rautenflecken an sich. Um so auffälliger sind daher zwei Kreuze links unten. Dies kapriziös unerwartete Einführen eines ausser der Reihe fallenden Motivs erinnert wieder an die launige Art der Teppichknüpfer. Gute Beispiele von Netzmustern ohne Ende bieten die drei Schemel, auf welche die Evangelisten ihre Füsse setzen.

Neben den vorgeführten drei Gruppen des Flächenschmuckes sind die Streifenornamente sehr zahlreich. Von den Bandgeflechten war schon die Rede. Die Palmettenranke tritt in sehr gefälliger Entwickelung und ganz altertümlich linearer Art auf, ohne jedes Hereinziehen einer Blütenbildung. Man gehe aus von dem Streifen, der in der Titelleiste zu Markus (Tafel VIII) den Giebel bildet. Auf dunkelgrünem[1]) (nicht violettem) Grunde hebt sich hellgrün mit gelben Lichtern die aus paarweise symmetrisch zusammengestellten S-Gliedern bestehende Reihe ab. Die Einrollungen enden palmettenartig; aus solchen Ansätzen entstanden sind wohl auch die kleinen, diese S-Glieder trennenden Ovale zu denken. Dieses Ornament findet sich gleich noch einmal unten in der Initiale, dann in der Leiste und Initiale des Lukas, dort aber auf blauem Grund (Tafel IX). Im Bilde des Johannes (Tafel X) ist das Motiv am Aussenrahmen der Arkade schwarz auf rotem Grund und gegenüber in der Titelleiste am Architrav weiss auf violettem Grund angewendet, während die Vertikalränder, weiss auf blau, die zweite in unserer Handschrift vorkommende Art der Ranke zeigen: sie läuft im Gegensatz zu der in S-Gliedern abgesetzten gleichmässig fort, bildet also eine Wellenlinie mit dreilappiger Palmettenendigung und einem Bogen mit Punkt in den Zwickeln der einzelnen Abzweigungen. Das gleiche Motiv findet sich in einer Variante noch in der Fussleiste des Lukasbildes, in der Initiale gegenüber und ähnlich auch am Schemel des Prochoros im Johannesbilde. Prochoros hat diese Rankenart auch in den Faltenwurf über dem Schienbein eingefügt erhalten.

In die Gruppe der Rankenornamente gehört endlich noch jenes Bäumchen, das man neben jeder Titelleiste am äusseren Ende der Architrave aufragen sieht. Es ist in Gold ausgeführt, der Stamm steht ganz unvermittelt auf der Horizontalen auf. Von ihm zweigen drei bis vier Spiralen ab, die nach allen Seiten Ranken entsenden[2]), an denen nur eines auffällt: die sporenartige Verdickung einzelner Ranken und vielleicht bei der Johannesleiste noch der dreieckige Kelch am Ursprung der Verzweigungen.

Eine weitere Gruppe der Streifenornamente bilden die verschiedenen Zickzackmotive. Da fällt gleich an Tafel VII die Umrahmung des Markusbildes auf. Schwarzgoldene Zickzack

[1]) Motiv und Farbe wiederholen sich in dem Randringe Bl. 304 b.

[2]) Das Motiv ist als Randvignette nochmals Bl. 155b wiederholt.

mit ebensolchen Punkten dazwischen auf rotem Grund. Dann im Lukasbilde (Tafel IX) die Säulenschäfte: das Zickzack kommt negativ zur Geltung durch die alternierenden Dreiecke mit der dreilappigen Bildung der Randseite. Ganz anders wieder die Säulen im Johannesbilde (Tafel X). Das Zickzack wird durch violette Spitzovale mit Rankenansätzen auf rotem Grunde gebildet.

Es folgt eine Gruppe von Ornamenten, die auf spezifisch polychrome Wirkung hinarbeiten. So besonders auffällig die Farbenschuppen im Rahmen der Leiste des Markusbildes (Tafel VIII). Rot — blau — grün — braunviolett, immer in drei Nuancen abgestuft, zweimal mit weissem Kern. Dann das ausgesprochene Regenbogenmuster, das den Rand des Kreises in der Lukasleiste (Tafel IX) bildet. Und in derselben Leiste die auf eine Mittelraute zulaufenden Farbenklammern am oberen Rande in derselben oben beschriebenen Farbenfolge und entsprechenden Scheiben des Markusbildes. Diese drei Motive bieten genau genommen nichts anderes als das Extrem des Dekorationsprinzips aller unserer Miniaturen überhaupt: reichste Buntfarbigkeit auf glänzendem Goldgrunde. Die einzelnen Ornamente haben nur den Zweck, die Farben durch ihre Gestalt noch auffälliger wirksam zu machen. Man nehme z. B. das eigenartige Zahnschnitt(?)-muster auf dem Architrav der Markusleiste (Tafel VIII): wie kräftig sich die rotvioletten Bogen unten vom dunkelgrünen Grunde abheben (oben sind sie von einem etwas dunkleren violetten Grund abgesetzt). Und selbst die der Gestalt nach wenig ausgesprochenen Ornamente, die man an den inneren Arkadenrändern der drei Evangelistenbilder findet, das schwarzviolette Kyma über Markus, (das sich am Architrav der Türme des Lukas und Johannes, sowie in der Innenleibung des Hufeisenbogens in der Johannesleiste wiederholt), dann die sonderbare rotviolett und braun trennende Welle über Lukas und die weissen Tangentenbündel auf blauem Grund über Johannes erhalten ihre Wirkung durch den Kontrast ihrer eigenen mit den benachbarten Farben, wie besonders deutlich wird durch den blauen Innenbogen im Markusbilde.

Was bedeuten nun alle diese Ornamente und das ihnen allen eigene Grundprinzip? Stammt das aus der Antike oder dem alten Orient, ist es spezifisch armenisch oder ist sein Ursprung auf Byzanz, Persien oder sonst einen Kunstkreis, etwa den seldschukischen zurückzuführen? Wir sind beim Kern unserer Bearbeitung angelangt. Der Wert der vorliegenden Handschrift liegt darin, dass sie gestattet, auf diese für die gesamte Kunstentwicklung des Mittelalters bedeutungsvollen Fragen unzweideutig antworten zu können. In meiner Arbeit über die armenische Miniaturenmalerei vom J. 1891[1]) vertrat ich die Ansicht, dass auf die syrische Periode der armenischen Miniaturen, repräsentiert durch Handschriften wie das Etschmiadsin und Mlke Evangeliar, letzteres vom J. 902[2]), unmittelbar eine byzantinische gefolgt sei. Das ist nicht richtig. Der Umschwung in der byzantinischen Handschriftendekoration wie der entsprechende bei den Armeniern, beide sind abhängig von einem dritten Kunstkreise, dem persischen, der als die eigentliche Grossmacht des Mittelalters auf dem Gebiete aller dekorativen Künste gelten muss. Die Tübinger Handschrift beweist, dass Armenien direkt, nicht durch Byzanz, im Schmuck seiner Handschriften von Persien abhängig wurde. Erst später, als die persische Art, vielleicht gerade durch armenische Vermittlung, in Byzanz festen Fuss gefasst

[1]) Bd. I der Byz. Denkmäler, „Das Etschmiadsin-Evangeliar“ S. 75.

[2]) Byz. Zeitschrift XIV (1905) 728 f.

und daselbst eine prachtvolle Blüte getrieben hatte, da bezogen auch die inzwischen von den Seldschuken unterjochten Gross-Armenier ihre Anregungen, ihre Künstler, ja ihre Miniaturen selbst fertig „von Griechenland, aus der grossen Stadt, in der die Herrscher sitzen[1].“ Das Tübinger Evangeliar erbringt in seinen Miniaturen den unumstösslichen Beweis, dass das nicht immer so war und man Grossarmenien nicht mit dem kilikischen Armenien verwechseln darf. Obwohl unsere Handschrift den für die Komnenenzeit charakteristischen Typus der byzantinischen Handschriftenornamentik zeigt, ist es doch keinesfalls von Byzanz, vielmehr ausschliesslich von Persien abhängig. Für den Nachweis der ersteren Tatsache genügt das, was oben bezüglich der figürlichen Darstellungen und der architektonischen Motive gesagt worden ist. Den Beweis für die Tatsache der persischen Wurzel aber erbringt die beschriebene Ornamentik.

Das Feld zur Behandlung derartiger Fragen ist heute ganz anders bestellt als im J. 1891. Damals war es eine grosse Kühnheit, solche Entwicklungsprobleme beleuchten zu wollen, weil das Material selbst, die syrische, armenische, persische, islamische und byzantinische Kunstwelt noch in einem undurchdringlichen Dunkel lagen. Ich habe die Überzeugung, dass das Flämmchen, das ich damals angesteckt habe, allmählich zu einem Brande angewachsen ist, der weithin seinen Schein wirft und Dinge sehen lässt, an die früher niemand dachte. Die Grundlage für die Behandlung der Tübinger Handschrift habe ich in meiner Mschatta-Arbeit geschaffen[2]) und stehe daher auf meinen eigenen Schultern, wenn ich heute anders urteile als im J. 1891.

Die bahnbrechende Erkenntnis der letzten Jahre liegt darin, dass wir aufhören mit dem Mittelmeerkreise bezw. den Ausläufern der Antike als dem alleinigen Keimboden der neuen Formenwelt des Mittelalters zu rechnen. Wir werden uns allmählig bewusst, dass die Grossmacht in den letzten Jahrhunderten vor Christi Geburt, Hellas, nach dieser Epoche abgelöst wird durch eine andere, die man seit dem Durchbrechen des Renaissance-Humanismus gewohnheitsmässig übersehen oder totgeschwiegen hat: die grosse asiatische Kunstwelt, die, scheint es, ihr Zentrum in Iran und Mesopotamien hatte und von da aus sowohl nach Ostasien und Indien, wie auf den Islam und Byzanz im Süden, aber auch auf die grossen slavisch-germanischen Völkerverbände im Norden gewirkt hat. Diese zweite Grossmacht steht politisch schon neben dem alten Rom der Kaiserzeit und sie ist auf dem Gebiete der bildenden Kunst der Stützpunkt aller jener Mächte geworden, die Hellas und Rom endgültig besiegt haben (S. 325). In unserer Handschrift ist kaum noch etwas von dem Hellenismus zu erkennen, der einst auch in das Innere Asiens vorgedrungen war. Die wenigen antiken Elemente, die im Orient Wurzel gefasst hatten, sind in der Entstehungszeit unserer Miniaturen entweder völlig wieder ausgestossen oder so orientalisch umgebildet worden, dass man sie kaum noch wiedererkennt. Das gilt in erster Linie für das Figürliche. Die Evangelistenbilder gehen zurück auf die in Kleinasien heimische Art des hellenistischen Autorenbildes[3]). Es wird aber kaum jemand in ihnen oder den architektonischen Motiven noch diesen Zusammenhang ahnen. Bei den Ornamenten dürfte es kaum gelingen, mehr als ein vereinzeltes Motiv der Antike nahe bringen zu können.

Ich beginne mit der Prüfung der Flächenornamente. Als strittig könnten vielleicht gelten

[1]) Byz. Denkmäler I S. 78 nach einer Notiz aus dem XI. XII. Jhd.

[2]) Jahrbuch der preuss. Kunstsamml. 1904. Im Nachfolgenden bedeuten die in Klammern gesetzten Zahlen die Seiten dieser zur Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin erschienenen Festschrift.

[3]) Byz. Denkmäler III S. 37f. Vgl. für die ganze Bewegung Jahrbücher f. d. klass. Altertum XV 19f.

die Palmette und die in unserer Handschrift mit ihr immer vereint auftretende Ranke. Für beide Motive habe ich wiederholt darauf hingewiesen, dass sie in der Zeit, um die es sich hier handelt, für völlig iranisch-mesopotamisch gelten können (S. 282f.)[1]). Im vorliegenden Falle ist das um so zweifelloser, da die flächenfüllende Ranke nur in Verbindung mit der Palmettenblüte vorkommt. Diese Art entstammt nicht unmittelbar der griechischen Kunst, sondern leitet ihren Ursprung vom Orient und der Weinranke her (S. 327f.). Ein bezeichnendes Beispiel des Überganges ist uns in einem armenischen Relief in Datew aus dem IX. Jhd. erhalten[2]). Dasselbe gilt in noch höherem Masse für die unbestritten orientalischen Ornamente selbst, die Bandgeflechte und die eigentlichen geometrischen Muster ohne Ende. Sie gehören zu den konstitutiven Elementen der asiatischen Kunst. Wenn dies für das Bandgeflecht noch nicht erkannt ist, so liegt das lediglich daran, dass man sich immer noch dagegen sträubt, die beiden Leitmotive der Völkerwanderungskunst, die Verroterie cloisonnée und das dreistreifige Bandornament für orientalisch anzuerkennen. Es wird freilich noch viel Zeit und Arbeit kosten, bis zugegeben wird, dass die Germanen ihre künstlerischen Anregungen einst vom Osten erhielten und dass sie zusammen mit dem vom Süden vordringenden Islam wesentlich dazu beigetragen haben, Hellas und Rom in des Orients Umklammerung zu ersticken. Wie alt das Bandgeflecht im Orient ist, entnehmen wir u. a. aus den von Mesopotamien ausgehenden, aber für römisch angesehenen Pavimentmosaiken, wie ausgebildet es in Bagdad im IX. Jhd., also einer Zeit war, in der das Original des Tübinger Evangeliars entstanden ist, belegt am besten der Holzmimbar in Kairuan (S. 347f.). Ebenso gehört das geometrische Muster ohne Ende zum uralten orientalischen Besitz (S. 375)[3]), es hat besonders im Islam die extremste Ausbildung und weiteste Verbreitung gefunden.

Angesichts der Streifenornamente, zu denen ich jetzt übergehe, lassen sich einige interessante Beobachtungen machen. Zunächst fällt die sehr sauber linear ausgeführte Ranke auf, die entweder fortlaufend oder in S-förmigen Gliedern abgesetzt verwendet ist. Laien würden da vielleicht am ehesten geneigt sein, an griechisch-byzantinischen Ursprung zu denken. Dass dem nicht so ist, habe ich an der Hand altarabischer Grabsteine in Kairo nachgewiesen (S. 283f.). Neuerdings hat dann Martin Hartmann aus dem III.—VII. Jhd. d. H. stammende Grabsteine aus Taschkend bezw. Samarkand veröffentlicht, die in ihrer Krönung mit einer linearen Palmettenranke und einzelnen Randmotiven bezeugen, wie weit östlich im IX.—XIII. Jhd. n. Chr. diese Art verbreitet war[4]).

Eine Besonderheit unserer Handschrift sind die Rankenbäumchen am Ende der Architrave der Titelleisten. Sonst sind an dieser Stelle in den byzantinischen sowohl, wie den armenischen Handschriften Bäumchen angebracht, die dasselbe Palmetten-Motiv zeigen, das in der Tübinger Handschrift ausschliesslich für die Akroterien und die Massen von Initialvignetten verwendet ist (Davon später). Die Verdickung der Stiele könnte zusammenhängen mit Spuren eines Einflusses von seiten der islamischen Kalligraphie.

[1]) Vgl. auch Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 1903 S. 153f.

[2]) Vgl. Alishan. Sisagan S. 297.

[3]) Vgl. auch Jahrbuch 1903 S. 175f.

[4]) Orientalistische Literatur-Zeitung 1905 Sp. 557f. und 1906 Sp. 233f.

Die verschiedenen Zickzackornamente haben im Oriente zahlreiche Parallelen. Das grosse Muster der Mschattafassade (S. 263f.) hat Anlass gegeben, dem einfachen Zickzack mit Punkten (Taf. VII) nachzugehen. Es ist in Mesopotamien heimisch und über Persien in die Kunst des Islam übergegangen. Auf einem persischen Täfelchen aus Ephesus (S. 266) findet man neben dem Linieudreieck auch das auf koptischen Denkmälern, wie im mesopotamischen Rabulas-Evangeliar, dem Wiener Dioskorides u. a. so häufig vorkommende Zickzack aus schräggestellten Lanzettformen, das sich in unserer Handschrift an den Säulen des Johannesbildes zeigt. Aus solchen Analogien gewinnt man den Eindruck des orientalischen Fahrwassers für den gesammten dekorativen Schmuck unserer Miniaturen. Ein Ornament im besonderen könnte zu einer Lokalisierung der Handschrift allein auf Grund der Typenvergleichung in die Gegend zwischen Kappadokien etwa und Mesopotamien führen, der Streifen nämlich aus bunten Schuppen Taf. VIII. Das Motiv kommt schon weit früher im mesopotamischen Rabulascodex (fol. 287v, vgl. auch 280v) und ebenso im zentralkleinasiatischen Rossanensis (Haseloff Taf. XIII) vor. Dieses Ornament ist nicht in die byz. Kunst übergegangen, ist also für die Bestimmung des Kunstkreises der Handschrift wichtiger als z. B. das verwandte Regenbogenornament.

C. Die Initialornamente.

Ausschlaggebend für die Herleitung der gesamten Ornamentik unserer Handschrift aus dem Osten und nicht etwa aus dem byzantinischen Westen sind die an den Anfang jedes Kapitels gestellten Initialornamente, deren die Handschrift über hundert aufweisst. Ich bilde hier einige Beispiele ab und bemerke, dass ich zunächst nur die eigentlichen in die Text-



Abb. 2. Initiale und Randornament von Bl. 62a.

kolumnen eingeschobenen Buchstaben, nicht die, ihre Auffälligkeit als Randmerkzeichen verstärkenden Begleiter im Auge habe. Da ist also z. B. Bl. 62a in der unteren Ecke der Anfang eines Kapitels im Matthäus-Evangelium (Abb. 2). Die erste Zeile ist in Muschelgold geschrieben — die Byzantiner wenden in dieser Zeit immer Blattgold an — und beginnt mit dem grossen,

zwischen die beiden Kolumnen gesetzten Schmuckbuchstaben[1]). Ich habe als erstes dieses Beispiel ausgesucht, in dem die meisten der Bestandstücke vertreten sind, aus denen der Schreiber Georg von 1113 — oder schon seine Vorlage, der Schreiber Mkrtitsch von 896? — seine Buchstaben in zahllosen Varianten zusammenbaut. Die Enden oben und unten bilden gewöhnlich Halbpalmetten: sie entwickeln sich oben in drei, unten in vier, ja fünf blauen Lappen mit weissem Innenrand und sind aussen von einer Goldlinie umzogen. Dazu etwas Merkwürdiges: in die Zwickel zwischen die Lappenenden sind immer rote Kugeln eingeschoben. Man greife zurück auf die farbige Tafel VIII und die bunten Palmettenblüten im Titelrechteck: auch da sieht man überall zwischen den Lappen die roten Kugeln, nur sind sie nicht durch den Goldrand eingezwängt. Die obere Halbpalmette wächst hervor aus einer Art Nabe grün und gelb, der im Gegensinn eine andere, violett mit grau, entspricht, beide wieder getrennt durch die roten Kugeln mit hellen Lichtern. Ich nenne dieses Motiv das Nabengelenk. Es folgt ein blaues kreuzförmiges Stück mit abgerundeten Armen — davon wird noch die Rede sein, — das unten aufsitzt auf einer roten Herzform. Diese wieder wächst hervor aus einem Klammerpaar, von dem die Klammer die links violett mit grau, die rechte grün mit gelb gefärbt ist, immer umzogen von der Goldlinie. Von diesem Vertikalstamm zweigt nach rechts mit einer Goldlinie, die in der Mitte eine ovale Verdickung zeigt, ein Bogen ab, der in eine geschweifte, blaue Halbpalmette, mit den bezeichnenden roten Punkten in den Zwickeln endet.

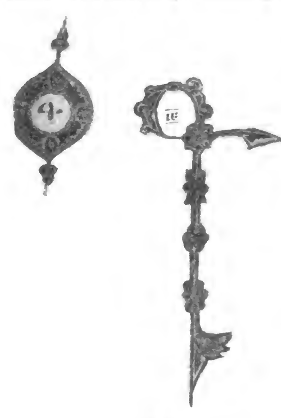


Abb. 3.
Initiale und Randornament Bl. 83b.

Die Bestandstücke dieser Initiale sind also Halbpalmetten, das Nabengelenk, die Herzform und Klammern. Abb. 3 stellt die Initiale zu einem Kapitel des Markus Bl. 83b dar. Wir sehen unten die blaue Halbpalmette (ohne die roten Kugeln); ihr nach aufwärts gehender Stiel wird zuerst durchsetzt von einem roten Achter mit grünen Kugeln in den Zwickeln. Dann folgt das Nabengelenk, dann ein zweiter grüner Achter und dann die den Buchstaben kennzeichnende Schlinge. Sie wird durch eine achtteilige blau-rote Rosette eingeleitet und zeigt darüber blaue Palmettenteile, dann einen schwarzen Punkt, dann ein blaues Geflecht, das übergeht in den Querstrich in Form jenes zuerst von der arabischen Schrift ausgebildeten Dreieckes, das häufig Palmettenanstrich bekommt. Eine Umbildung dieses letzteren Bestandstückes zeigt die Initiale Tafel X rechts zu Johannes: Das Dreieck hat Schildform bekommen und ist mit Bandgeflecht gefüllt. Es sitzt

[1]) In der Abbildung links.

in einer Nabe (violett), über der zwei Krabben (blau) — Reste von Palmetten — aufsteigen, dann kommt wieder eine Nabe (rot), dann eine Doppelkrabbe in §-Form (blau), dann der Achterknoten (blau), eine rote Nabe und eine blaue Doppolkrabbe. Da der Stiel blau ist, gehören die blauen Bestandstücke zu diesem; er durchsetzt also dann nur die roten Naben, knotet sich aber selbst im Achter ein und treibt Krabben. In der Initiale Abb. 3 ist das nicht der Fall, da durchsetzt der buntfarbige Achter wie die Naben den blauen Stiel. Vom Standpunkt dieser Alternative wird jetzt auch das Kreuz zwischen dem Nabengelenk und der Herzform in Abb. 2 zu beurteilen sein. Da es blau ist, gehört es zusammen mit den blauen Palmetten, bildet deren verbindenden Stiel und die Kreuzarme stellen sich dar als Krabbenansätze.

Nach diesen Feststellungen ergibt sich also für die Initiale unserer Handschrift folgender Schlüssel: den Stamm bildet ein blauer Stiel, der bunte Naben bezw. Nabengelenke, Achter, Herzformen, vereinzelt auch Rosetten durchsetzt, selbst bisweilen blaue Krabben treibt und in Halbpalmetten oder Bandgeflechten endet. Indem ich weitergehend nach dem Ursprung und der Verbreitung dieser sonderbaren Motive frage, nehme ich zunächst den Stamm, nicht die Endigungen vor.

Da muss denn gleich gesagt werden, dass diese Motive zumeist ohne die reichen Endigungen u. zw. schon seit dem X. Jhd.[1]) auch in griechischen Handschriften vorkommen. Man blättere daraufhin Bordier „Description des peintures et autres ornements contenues dans les manuscrits grecs de la bibliothèque nationale" durch und wird, wenn man von seiner falschen Datierung von No. 277 in das VIII. Jhd. absieht, den Eindruck gewinnen, dass diese Art neben der figürlichen Initiale der früheste überhaupt auftauchende Typus von Schmuckbuchstaben ist. Man wird dort ohne weiteres überall den Stiel durchsetzt von Naben, Achtern, Herzformen, z. T. sogar mit den charakteristischen Punkten in den Zwickeln finden. Ich bilde hier ein typisches Beispiel aus dem Vat. gr. 1156 ab[2]). In der Mitte der Vertikalhasta dieses T sieht man deutlich unten die Nabe, dann die beiden Klammern, Rücken an Rücken und paarweise übereinander[3]), durchkreuzt von einem Achterglied. Die obere Querhasta wächst wieder aus einer Nabe hervor, treibt Ranken mit Krabbenansätzen und endigt hier sogar mit Halbpalmetten.



Abb. 4.
Griechische Initiale aus dem Vaticanus gr. 1156.

Die angeführten Beispiele sind z. T. älter als unsere Handschrift vom J. 1113. Liesse sich mit voller Sicherheit nachweisen, dass schon ihre Vorlage vom J. 893 solche Initialen hatte, dann freilich wäre der Beweis für meine Überzeugung, dass diese Art nicht byzantinischen, sondern persischen Ursprunges ist, einfacher. In den öfter genannten grossarmenischen Handschriften finden sich keine Initialen; die Tübinger Handschrift gehört jedoch schon ihrem Entstehungsort nach nicht zu diesen;

[1]) Nach Kondakov, Gesch. der byz. Kunst (russ.) S. 136 sogar schon seit dem IX. Jhh.

[2]) Nach einer Aufnahme von G. Millet.

[3]) Gardthausen, Griech. Paläographie S. 95 bildet ein T nach dem Harl. 5589 ab, das von 995 datiert ist und seinen Stamm ausschliesslich aus solchen Doppelklammern gebildet zeigt.

sie geht auf ein Original zurück, das, wie sie selbst, in Kilikien, einem der Knotenpunkte zwischen Ost- und Westasien entstanden war. Davon unten mehr. Für die einzelnen Motive lassen sich nur schwer ältere Vorstufen beibringen. Die Klammerpaare sind bekanntlich bereits an den achämenidischen Säulen des Xerxespalastes von Persopolis nachweisbar. Jedes Handbuch zeigt sie in der auch für unsere Initialen bezeichnenden Anordnung vertikal, d. h. parallel zum Stamm. Die Achterverschlingung inmitten von Säulenpaaren ist uralt. Zuerst zeigen sie die Pflanzenknoten in den Symbolen von Ober- und Unteraegypten, sie taucht dann in der oströmischen Architektur antiker wie christlicher Zeit immer häufiger auf. Ich will hier in keine monographischen Untersuchungen eingehen, weil diese Fragen, solange wir kein mittelpersisches Material kennen, nicht spruchreif sind. Sehr auffallend ist, dass sich verschiedene der Bestandstücke unserer Initialen an einer Denkmälergruppe finden, die ich schon bei anderer Gelegenheit im Zusammenhange mit persischen Seidenstoffen in Abhängigkeit von dem iranischen Kunstkreise gebracht habe: an dem Schatzfunde von Nagy-Szent-Miklos[1]). Nach verwandten Inschriften konnte ich ihn dem VIII.—IX. Jhd. zuschreiben[2]). Auf dem Goldkruge mit den vier Schuppenkreisen, worin man die bekannten Darstellungen des Panzerreiters, des Adlers mit der nackten Gestalt in den Klauen, den persischen Jäger und den Greif eine Gazelle zerfleischend sieht, ist in die Zwickel ein Füllmotiv gesetzt, wo aus einer Herzform Rankenzweige durch Vermittlung unserer Nabe entspringen[3]). Damit wäre nun auch ein Fingerzeig für den Ursprung des Motivs aus jener Abschnürung gegeben, die am Ansatz der assyrischen und persischen Palmette zu finden ist. Und noch andere Motive unserer Initialen begegnen an dem Schatz von Nagy-Szent-Miklos, so das Krabbenmotiv und die bei Beschreibung des Bandgeflechtes im Giebel der Markusminiatur hervorgehobenen kleinen Kreise an Knotenpunkten (oben S. 6 Abb. 1). Beide Motive kehren bis zum Extrem übertrieben wieder auf dem schon der Form nach typisch persischen Napf mit den geflügelten Greifen und Löwen und auf den verwandten Schalen[4]). Die Bulgaren, ein türkisches Reitervolk, haben diesen Schatz eben aus ihrer Heimat bezw. von ihren Streifzügen nach Ungarn mitgebracht.

Wem diese Nachweise bei näherer Prüfung nicht genügen sollten, der wird sich vielleicht vom persischen Ursprunge der in Rede stehenden armenischen und byzantinischen Initialen überzeugen lassen[5]), wenn ich im Zusammenhange mit den Endigungsmotiven der Halbpalmette und dem Bandgeflecht nunmehr auf die zweite Gruppe der Initialornamente unserer Handschrift, auf die Randverzierungen eingehe, die den Blick des Beschauers verstärkt auf die Kapitelanfänge lenken sollen.

Dieser Randschmuck ist an sich für den, der vom Studium griechischer Handschriften herkommt, etwas Auffallendes. Die byzantinische Kunst kennt nur die Initiale; einen ausserhalb der Kolumne, an den Rand vorgeschobenen und der Gestalt nach von der Initiale unabhängigen

[1]) Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen 1903 S. 151. Vgl. zuletzt Hampel, Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn I 816f

[2]) Byz. Zeitschrift VI (1897) 585f.

[3]) Hampel, Der Schatzfund S. 9—13, Altertümer III Taf. 291—294 u. a. O.

[4]) Hampel, Schatzfund S. 38f, Altertümer III, Taf. 312f.

[5]) Vgl. meine „Alexandrinische Weltchronik“. Denkschriften der Wiener Akademie LI, 173.

Schmuck kann ich in jenem Kunstkreise nicht typisch nachweisen[1]). Dagegen ist er den koptischen Heiligenlegenden, einer Handschriftengruppe eigentümlich, die der armenischen auch sonst nähersteht, als der byzantinischen (mit der sie eigentlich nichts zu tun hat). Auch dort finden sich Initialen und Randornamente nebeneinander, bisweilen auch beide vereinigt[2]). Ein Vergleich der so weit auseinander liegenden Kunstkreise, des armenischen und koptischen, zeigt, dass die Initialen von verschiedener Art sind, die Randornamente dagegen mancherlei Verwandschaft haben.

Der Chrysograph der Tübinger Handschrift hat seinen Stolz darein gesetzt, dasselbe Motiv nie zu wiederholen. Zwar kommen sehr oft farbige Ringe vor, sie bilden, sagen wir, die Hälfte sämtlicher Motive; nie aber stimmen zwei derselben völlig miteinander überein. Am häufigsten sind noch solche mit dem Zopfgeflecht (Abb. 5 nach Bl. 92b), die Abwechslung wird dann durch wechselnde Farben herbeigeführt. In diesen Ringen kommen alle Ornamente vor, die wir in den sechs blattgrossen Miniaturen kennen gelernt haben. Daneben Neuerungen, wie das rote Kreuz auf blauem, durch S-Glieder belebtem Grunde (Abb. 6 nach Bl. 101b) oder zum



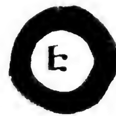



Abb. 5 nach Bl. 92b. Abb. 6 nach Bl. 101b. Abb. 7 nach Bl. 319a.

Typen der als Randschmuck verwendeten Ringe

Schlusse der Handschrift, als dem Miniator die Einfälle doch nicht mehr so ungezwungen zuströmten, die mit Bl. 276b beginnenden Ringe, worin die obere Hälfte mit dem einen, die untere in anderen Farben mit einem zweiten Motive geschmückt ist (Abb. 7 nach Bl. 319a).

Sehr viel wichtiger als diese Ringe sind die weit reicheren Randornamente, die sich aus den gleichen Motiven zusammensetzen wie die Endigungen der Initialen, d. h. aus Halbpalmetten und Bandverschlingungen. Ich gehe aus von Abb. 2 nach Bl. 62a. Hier sind Zweige, die in bunten Halbpalmetten endigen, so gekreuzt, dass sie in der Mitte ein Schriftfeld mit blauen Halbpalmetten umrahmen. Oben und unten schlingen sich in einer Achtervariante Geflechte ein, die oben mit einer bunten Palmette endigen. Ähnliche Kombinationen Bl. 64a, 77b, 88a, 96a, 100b, 109a, 196a, 268a, 278a. Solche Randornamente weist die Handschrift in zahlreichen Varianten auf, Bl. 10a und 180a in Dreieckform, 12b um einen Vierpass; 56b, 70b, 115b, 128b, 140a, 184a, 212a, 242b sitzt die Verschlingung mit den Halbpalmetten auf einem Kreise

[1]) Die Psalter mit Randminiaturen könnten hier allenfalls erwähnt werden. Vgl. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters (Denkschriften der Wiener Akademie LII) S. 89f.

[2]) Beispiele bei Hyvernat, Album de palaeographie copte; Crum, Coptic monuments No. 8001 f.

mit Krabben auf, dann kommen Ranken und Quadrate umzogen von Bandverschlingungen vor und Motive wie das oben Abb. 3 Bl. 83b, wo das einfache Kreismotiv durch kleine Palmettenblüten erweitert ist. Ich möchte nur einige der reichsten Gebilde herausgreifen. Bl. 128b (Abb. 8) zeigt einen Vertreter der Gruppe, in der über dem Krabbenkreise eine grosse Blütenkrone sitzt. Der blaue Stiel schlingt sich darüber beiderseits zu einem vollen Kreis ein und endet in je einem Doppelblatt, dessen Enden sich oben nochmals in einen Stiel umsetzen, aber nach der Verknotung mit dem Trompetenende abschliessen[1]). Die Füllungen zwischen diesen Ranken sind grün und rot, dieselben Farben weisen auch die seitlich ansetzenden Flügelpalmetten auf. Bei der danebenstehenden Initiale sei auf die untere Endigung des Stieles in eine dreiblättrige blaue Blüte mit roten Kugeln in den Zwickeln hingewiesen. Das Motiv kommt auch sonst in unserer Handschrift vor.

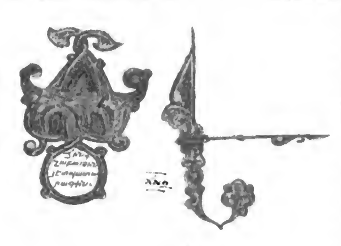


Abb. 8.
Randschmuck und Initiale Bl. 128b.

Das Randmotiv Bl. 147a (Abb. 9) wird manchen als spezifisch persisch berühren. Der symmetrische Aufbau in reiner Zwiebelform ist in typischer Reinheit durchgeführt. Man beachte auch die leichte Asymmetrie in der Bildung der äussersten Spitze der krönenden Palmettenblüte, vergleiche damit die verschiedenen Akroterien über den Rechteckrahmen der Tafeln VII—X und wird das Motiv in verschiedenen Varianten häufig mit der gleichen leicht asymmetrischen Schweifung vorfinden.

Abb. 10 gibt Initiale und Randschmuck von Bl. 207a wieder, bezeichnende Beispiele für die Verwendung des blauen Bandgeflechtes mit weisser Mittellinie und bunten Füllungen auf Goldgrund. Bei der Initiale ist das Nabengelenk mit den roten Punkten und Halbpalmetten verwendet, der Randschmuck zeigt Rautenform und die charakteristischen Punkte in den Zwickeln.



Abb. 9.
Randornament Bl. 147a.

Unter diesen Randmotiven kommen auch solche vor, die ganz unsymmetrisch angeordnet sind. Bl. 257b (Abb. 11) zeigt eine solche ganz einseitige Bildung. Der Stiel endet oben in halber Zwiebelform mit der Blütenpalmette, unten mit einem dreieckigen blauen Palmettenlappen. Er entsendet nach rechts eine Einrollung, die ein grünes Dreiblatt umschliesst und quer von einem Fragezeichen durchzogen wird, das ganz frei an den Stiel ansetzt. Auf Bl. 288b sitzt über

[1]) Vgl. darüber Riegl, Spätrömische Kunstindustrie Taf. XIII.

dem gewöhnlichen Ringe, eine ganz einseitig in σ-Form komponierte Ranke von Palmettenblüten und auf Bl. 360b erhebt sich über einem Vierpass ein Rankenbaum, dessen linke Seite allein nach unten wuchert.

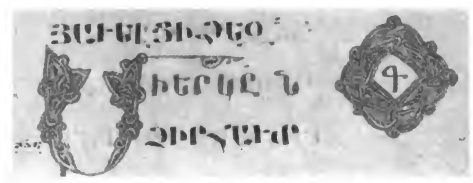


Abb. 10. Initiale und Randschmuck von Bl. 207a.

Von besonderem Interesse für den Nachweis des Ursprunges aller dieser Motive ist eine Art Randschmuck, der sich mit kleinen Varianten zweimal findet. Bl. 22b (Abb. 12) zeigt als Basis, horizontal gegenübergestellt bunte Halbpalmetten, zugleich Träger eines Aufbaues, in dem die Stiele mit einer einfachen Kreuzung zu einem Oval mit Krabben und dann nach einer neuerlichen Kreuzung in zwei parallel nebeneinander stehenden bunten Halbpalmetten aufsteigen. An den Kreuzungsstellen der Stiele sind oben zwei selbständige, unten zwei verknotete grüne Ovale eingeschlungen. Ein ganz ähnliches Motiv zeigt Bl. 234b, nur ist dort das zweispitzige Krönungsmotiv noch schlanker und auffallender. Diese parallel geführten nach der Gegenseite entwickelten Spitzen erinnern lebhaft an die Ecklösung auf altarabischen Grabsteinen in Kairo aus dem III. Jhd. d. H. (Die Datierungen laufen zwischen 806 und 906 n. Chr.)[1]. Diese Analogie ist nicht ohne Bedeutung, weil die islamischen Grabsteine sich ebenfalls fast ausschliesslich auf die Palmettenranke[2]) und das Bandgeflecht, letzteres allerdings noch in einfachster Form beschränken. Ich glaube, dass zwischen ihnen und unseren Miniaturen ein dritter Kunstkreis, Persien, vermittelt. Er ist es auch, der dann die koptische Miniaturenmalerei in einem ähnlichen Sinn wie die armenische anregt. Dort in Ägypten macht sich der innerasiatische Einfluss am frühesten geltend, dann folgt Byzanz und wahrscheinlich gleichzeitig Kleinarmenien.



Abb. 11. Randornament Bl. 257b.



Abb. 12. Randornament Bl. 22b.

[1]) Beispiele abg. im Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen 1904 S. 283.

[2]) So auch noch in späten Endigungen der Hasten arabischer Schrift. Vgl. z. B. die Inschrift am Mihrab Sidi ben Medyen in Tlemcen vom J. 1339 bei Marçais, Les mon. arabes de Tlemcen S. 87.

Es ist nun Zeit, dass wir dieser auf dem Wege der Typenvergleichung gewonnenen Einsicht die historische Unterlage zu geben suchen. Den Ausgangspunkt der ganzen Bewegung dürften vielleicht sassanidische Pehlevi-Handschriften gegeben haben. Leider ist bis jetzt auch nicht ein Fragment dieser Art mit Miniaturen bekannt geworden. Dass sie existiert haben, steht wohl ausser Zweifel, wie sollten sonst die Manichäer zu Handschriften gekommen sein, gegen die sich Augustinus[1]) wendet: Tam multi et tam grandes et tam pretiosi codices vestri — incendite omnes illas membranas elegantesque tecturas decoris pellibus exquisitas etc. Ob wir durch die Turfanfunde Gründwedels den Schlüssel zu diesen Dingen in Händen haben, bleibt abzuwarten[2]). Jedenfalls muss die mittelpersische Miniaturenmalerei sehr verschiedenartige Dekorationssysteme besessen haben; es sind wahrscheinlich solche Abarten, die in der koptischen, islamischen, armenischen, byzantinischen und abendländischen Handschriftenornamentik weiter lebten. Darauf wird noch oft genug zurückzukommen sein.

III. Die Miniaturenschule von Drasark.

Über Zeit und Ort der Entstehung unserer Handschrift gaben einst, als sie noch vollständig war, Nachschriften Aufschluss, die glücklicherweise in Kopien erhalten sind. Da im Kataloge S. 4f nur der Originaltext gegeben ist, teile ich hier die Übersetzung mit, die mir F. N. Finck freundlich zur Verfügung gestellt hat.

1.

Mit dem Willen Gottes des Vaters, des Lebendigen und in allem Wollenden, und seines eingeborenen Sohnes, unseres Belebers, und des belebenden und anbetungswürdigen heiligen Geistes. Ich Kirakos, der zum Ziel der Gelehrten gelangte sündhafte und unwürdige Diener Gottes, sehnte mich nach diesem lichtstrahlenden und lebenbringenden Testament und gab es dem Schreiber Georg zur Ausführung, nach der zuverlässigen und auserwählten Vorlage des Übersetzers Sahak, klar und lauter wie .... genannt, das ich nach heftigem Verlangen und . . . Sehnsucht mit grosser Mühe erhalten zur Aufklärung der Söhne der Kirche und mir und meinen Eltern und meinem ganzen Geschlecht, den Lebendigen und Verstorbenen zum Andenken.

Dieses heilige Evangelium wurde geschrieben in dem von Engeln betretenen Kloster Drasark vor der heiligen Mutter Gottes inmitten der heiligen Brüderschaft, im Jahre 562 armenischer Zeitrechnung, unter der Regierung (des Kaisers) der Griechen Alexios des Dyophysiten und dem armenischen Katholikosat des Basilios und seines Nachfolgers Gregor zum Ruhme Gottes.

[Nach dieser Angabe stammt die Handschrift des Evangeliums der Tüb. Bibliothek aus dem Jahre (562 + 551) 1113 unserer Aera, wozu die Regierung des Kaisers Alexios I Komnenos 1081—1118 u. der Patriarchen Basilios 1105—1113 und Gregor III. 1113—1165 stimmt].

---

[1]) Adv. Faustum lib. XIII c. 6 u. 18.

[2]) Vgl. K. Müller, Sitz.-Berichte der k. preuss. Ak. d. Wiss. Phil. hist. Cl. 1904 S. 352 u. Abhandlungen 1904.

2.

Ruhm dem Anfange aller Dinge . . . . Da der Spross guter Wurzel, der ehrbare Coelibatspriester Moses, der Vater des Klosters, das . . . . . genannt wird, das Geheimnis dieses unbeschreiblichen Erlösungswerkes gesehen hatte und seit lange schon dieses göttlich redende und wundertätige heilige Evangelium ersehnte, liess er es seiner Seele und der seiner Eltern zum Andenken niederschreiben. Und so wurde dieses heilige Evangelium durch den ungelehrten und thörichten Schreiber, den Priester Mkrtitsch mit Namen, geschrieben. Ich schrieb es mit meinen unwürdigen Händen nach der zuverlässigen und auserwählten Vorlage des hl. Übersetzers Sahak lauter und klar wie auch . . ., die ich nach heftigem Verlangen und . . . . Sehnsucht und mit grosser Mühe erhalten zur Aufklärung der Söhne der Kirche, mir und meinen Eltern und meinem ganzen Geschlechte, den Lebendigen und Verstorbenen zum Andenken. . . . .

Dieses Evangelium wurde in dem von den Engeln betretenen Kloster Drasark geschrieben, von der hl. Mutter Gottes inmitten der hl. Brüderschaft, im Jahre 342 armenischer Zeitrechnung neuen Kalenders, unter der Regierung (des Königs) der Armenier Smbat, des Sohnes von Aschot, aus dem Hause der Bagratunier, unter dem Katolikossate des Herrn Georg aus Garni. In diesem Jahre wurde die Stadt Dviu [Duin] durch Erdbeben zerstört, wobei viele Menschen starben und Kirchen zerstört wurden.

[Nach dieser Angabe stammte die Vorlage, woraus die Tübinger Handschrift des armenischen Evangeliums abgeschrieben worden ist, aus dem Jahre 345 nach armenischer Zeitrechnung, also aus dem Jahre 893 unserer Ära (342 + 551). Dazu stimmen die Angaben über Könige Smbat I (892—914) und den Patriarchen Georg II. (876—897). Die mit Bleistift auf der letzten Seite des Evangeliums durch Enfiadscheanz eingetragene Zahl (342) am Rande entspricht dem Entstehungsdatum dieser Vorlage, wie er in seinem nachfolgenden Begleitschreiben bestätigt].

Übersetzung des Briefes von Herrn Enfiadscheanz an Herrn Dr. Finck:

In Bezug auf das Evangelium in Unzialschrift, über dessen Alter man dort Zweifel hegt, teile ich Ihnen mit, dass es vor meiner Erwerbung eine Nachschrift besessen hat. Die auf dem letzten Blatt, auf der zweiten Seite der Handschrift mit Bleistift bezeichnete Jahreszahl, welche angibt, dass sie im Jahre 342 geschrieben wurde, habe ich geschrieben. — Vor ungefähr 30 Jahren besass der Bürgermeister von Tiflis, der gelehrte Galust Schirmazaneans, dieses Evangelium, das er mit ungefähr 100 andern Handschriften in Persien aus Neu-Dschulfa und aus dem Kloster St. Apostel Thadaeus erworben hatte (in diesem Kloster bekleidete sein Bruder mit Namen Wardan das Amt des Vorstehers). So lange das Evangelium im Besitze des Bürgermeisters war, besass es seine Nachschrift, eine Abschrift vom Jahre 562 (nach armenischer Zeitrechnung) der im Jahre 342 [nach armenischer Zeitrechnung] geschriebenen Handschrift. Während der letzten Verwaltungszeit des Bürgermeisters herrschte in Tiflis in Folge der übermässigen Steuern grosse Erregung. Das erboste Volk nahm seine Rache an dem Bürgermeister. Das Volk machte einen Angriff auf das Haus des Bürgermeisters mit der Absicht, ihn u. seine Familie zu vernichten. Dem Bürgermeister gelang es, mit seiner Familie zu fliehen. Das Volk rächte sich nun an seiner Wohnung und den darin befindlichen Sachen.

Sie zerstörten das Haus und raubten die darin befindlichen Gegenstände, darunter auch dieses Evangelium. Es fiel in die Hände eines gewöhnlichen Mannes, der den Wert des Alters nicht erkannte, und seine Kinder zerrissen und vernichteten fast die Nachschrift. Als ich später von dem Bürgermeister die Handschrift kaufen wollte, sagte er mir, das bei ihm gewesene Evangelium sei eine Abschrift eines im Jahre 342 geschriebenen Evangeliums. Es gelang mir nicht, die Handschriften zu erlangen. — Kurz nach dem Raube starb der Bürgermeister. Die Handschriften kamen in verschiedene Hände, wurden verbrannt, ins Wasser geworfen oder sonst wie zerstört, weil man fürchtete, gefasst zu werden. — Diese Handschrift wurde auf folgende Weise erlangt. Ein Herr mit Namen Jakob Karenean sah diese Handschrift einmal in einem bekannten Hause und nahm sie mit. Ich wollte sie von ihm kaufen, aber er verkaufte sie nicht. Erst nach seinem Tode gelang es mir, sie von seinen Freunden zu erwerben.

Die Kopien der beiden handschriftlichen Notizen, die ich in meinem Briefe schicke, habe ich erst in letzter Zeit von dem Neffen des Jakob Karenean, dem Smbat, erhalten und zwar aus den Papieren des verstorbenen Karenean. Es ist derselbe Karenean, der auf seine Kosten den Edschmiadsiner Katalog hat drucken lassen.

Unsere Handschrift ist also im J. 1113 von dem Schreiber Georg nach einem Originale kopiert, dass der Schreiber Mkrtitsch im J. 893 nach dem wahren und auserwählten Exemplare des hl. Übersetzers Sahak schrieb. Wir haben hier drei Etappen einer Überlieferung vor uns, 1) das Prototyp des Sahak, 2) die Kopie von 896 und zweihundertsiebzehn Jahre später 3) die Kopie von 1113 nach derjenigen von 896. Es frägt sich nun, gelten die von den Subskriptionen überlieferten Nachrichten nur für den Text oder auch für die Miniaturen: Sind also auch diese im J. 1113 nach dem Originale von 896, bezw. dem Archetypon des Sahak kopiert?

Die Frage ist nicht ohne Weiteres zu beantworten. Wäre die Handschrift in Gross-Armenien geschrieben, so stände ihre Verneinung ohne weiteres ausser Zweifel. Denn alle älteren, eben aus dem eigentlichen Armenien stammenden Miniaturen zeigen, soweit sie bis jetzt bekannt sind — wie das Etschmiadsin und Mlke Evangeliar — den alten syrischen Typus, den schon der Rabulas-Codex vom J. 586 aufweisst. Aus Kleinarmenien besitzen wir, so viel ich weiss, keine armenische Miniaturenfolge aus dieser frühen Zeit. Und doch muss es deren gegeben haben, wie gerade die Subskriptionen unserer Handschrift beweisen; denn sowohl die Kopie von 1113, wie die Vorlage vom J. 896 wurden in ein und demselben kilikischen Kloster, Drasark, geschrieben; freilich ist nicht ausdrücklich gesagt, dass schon die Hs. vom J. 896 Miniaturen aufwies. Und wenn sie solche gehabt hätte, müssten diese nicht wie der Text mitkopiert worden sein, besonders nicht soweit die Ornamente in Betracht kommen. Eine bezeichnende Parallele für den anzunehmenden Sachverhalt findet man in meiner Arbeit über die Miniaturen des serbischen Psalters in München[1]). Auch dort konnte ich drei Etappen einer Überlieferung nachweisen: 1) eine altsyrische Vorlage, 2) eine serbische Kopie aus dem Anfang des XV. Jhd. und 3) eine zweite ebenfalls serbische Kopie der Kopie vom XV. Jhd. aus den Jahren 1627—30. Ist in dem Tübinger Evangeliar nur das Schlussglied der dreigliedrigen Reihe erhalten, so in dem andern Falle das mittlere zugleich mit dem Schlussgliede. Und da

[1]) Denkschriften der K. Akad. d. Wiss. in Wien Bd. LII.

stellt sich nun heraus, dass die Kopie von 1627—30 zwar, soweit das Figürliche in Betracht kommt, im Wesentlichen getreu hergestellt ist, dagegen im Ornament ganz neue, dem veränderten Zeitgeschmack entsprechende Wege geht[1]. So könnte auch im vorliegenden Falle eine ähnliche Änderung eingetreten sein. Schon das Evangeliar vom J. 896 mag die Evangelisten nach kleinasiatischer Art, d. h. sitzend vor ihren Pulten, aber in Rahmen gezeigt haben, ähnlich etwa denjenigen im Mlke-Evangeliar, das nur um sechs Jahre jünger ist, als die Vorlage des Tübinger Evangeliars, aber freilich aus Grossarmenien (aus dem Kloster Waran bei Wan) stammt. Es frägt sich jedoch, ob man in Kleinarmenien nicht früher als im Norden in der neuen, persischen Art malte, also die Ornamentik im J. 896 nicht doch schon gleich derjenigen vom J. 1113 gewesen sein könnte. Man sieht, das Problem spitzt sich allmälig zu auf die Frage: wann und auf welchem Wege dringen die persischen Ornamentmotive in die christliche bis dahin im syrischen Fahrwasser laufende Dekoration armenischer und griechischer Handschriften ein?

Es ist nicht gut denkbar, dass die neue Dekorationsart der Miniaturenmalerei auch diesmal auf demselben Wege nach Westen vorgeschritten sei, wie die Unzahl persischer Motive, die seit dem IV. Jhd. im ganzen Gebiete des Mittelmeeres auftauchen, d. h. vermittelt durch Kunsthandwerker, Mönche und als Handelsware. Wie der erste Vorstoss der Völkerwanderung Emailarbeiten und das dreistreifige Bandgeflecht nach dem Norden und Italien, der Islam Motive von Damaskus und Bagdad nach Spanien, die bulgarischen Türken innerasiatische Motive nach dem Balkan brachten, so scheint der erneute Vorstoss auf dem Gebiete des Handschriftenschmuckes aus dem entfernteren Orient auf das kilikische Armenien und Byzanz irgendwie zusammen zu hängen mit der Überflutung Kleinasiens durch die seldschukischen Türken. Durch sie wahrscheinlich wird um das J. 1000 eine Kunst, die weit jenseits der Reichsgrenzen im Osten Persiens zu Hause war, nach dem Westen gebracht. Grossarmenien ist es nicht, das zuerst mit der Neuerung auftritt; dieses alte armenische Stammland geht damals nicht nur politisch zugrunde, es unterliegt auch kulturell dem Eroberer. Dagegen steigt das durch die Kreuzfahrer gestützte neuarmenische Reich in Kilikien führend empor und im J. 1241 liegen die Verhältnisse im alten Armenien so, wie zwei Jahrhunderte später in Byzanz: Wie die byzantinischen Gelehrten nach Italien auswandern, so die Gebildeten Grossarmeniens nach dem jungen Staat im Süden. Der Schreiber eines Hymnenkodex aus diesem Jahre, ein gewisser Johann aus Grossarmenien berichtet — wie Alishan nach dessen eigenen Worten mitteilt — „ne trouvant pas dans sa patrie un lieu de lettres et de musique, à cause de manque de culture intellectuelle, vint au milieu des personnes lettrées et des philosophes de la Cilicie[2].“ Für die Wertschätzung unserer Handschrift ist es nun von durchschlagender Bedeutung, dass sie gerade an jenem Ort entstanden ist, der als das Florenz im geistigen und künstlerischen Leben des kilikischen Teiles von Armenien bezeichnet werden kann: aus dem Kloster Drasark. Dorthin flüchtete der ebengenannte Grossarmenier Johann und was das merkwürdigste ist: der in der ersten Nachschrift — oben S. 9 genannt Besteller unseres Evangeliars, Kirakos, war einer der berühmtesten „Philosophen“ dieses Klosters. Er gilt als der Begründer der Klosterregel von Drasark, ahmt die ersten Heiligen nach, vertieft den Sinn des alten Testamentes und kommt durch ernste Studien zum

[1] A. a. O. S. 120f.

[2] Wortlaut nach Alishan. Sissouan p. 269.

Verständnis schwieriger Stellen des neuen Testamentes[1]). Im Jahre der Fertigstellung unseres Evangeliars wird er Vorsteher des Klosters, an dessen Spitze er bis 1127 bleibt. Im J. 1114 starb dann auch der zweite der beiden „Doktoren", die mit dem jüngeren Basilius zusammen den Stolz des Klosters Drasark ausmachten, Georg Meghrig. Unsere Handschrift ist also gerade in der Zeit der ersten Blüte dieser Akademie entstanden. Und nicht genug damit. Sie ist auch der älteste Vertreter einer Miniaturenschule, die über zwei Jahrhunderte im Kloster Drasark blühte. Von hier aus, berichtet der neueste Verfechter einer deutschen Expedition nach Kleinarmenien, Ernst Lohmann[2]), von hier aus wurden die kunstvollen Handschriften für die armenischen Kirchen in alle Welt geliefert. Wir halten also in dem Tübinger Evangeliar einen Eckstein der Kunstentwicklung in Händen: jenen, der bis zum Auftauchen eines älteren Vertreters derselben Kunstschule Aufschluss geben muss über den Ursprung der jüngeren armenischen Miniaturenmalerei überhaupt.

Das Kloster Drasark soll heute nicht mehr nachweisbar sein[3]). Doch muss es in unmittelbarer Nähe von Sis, d. h. da gelegen haben, wo die kilikische Ebene zwischen ihren beiden Strömen in den Taurus übergeht. Sis, das man auf jeder Karte nördlich von Anazarba findet, wurde bald nach 1113 die Residenz der armenischen Könige, in Drasark aber sass der Erzbischof von Sis, der zugleich Reichskanzler war. Man lese nach, wie hier im J. 1212 der Abgesandte des deutschen Kaisers, Wilbrand von Oldenburg, Bischof von Hildesheim am Epiphaniastage empfangen wurde[4]). Es kann leicht sein, dass ihm unsere Handschrift und deren Vorbild zur Einsicht vorgelegt wurde.

Die grosse entwickelungsgeschichtliche Bedeutung von Drasark ist in dieser einzigartigen Lage begründet. Bis dorthin dringen die Kreuzfahrer östlich vor und wenden dann nach Süden. In Drasark war daher allen Latein geläufig, die Knaben mussten es vom 12. Jahre an lernen. Hier ist zugleich die alte Sprachgrenze zwischen dem Griechischen und Syrischen und was für uns das wichtigste ist: hier mündet in dieser Zeit die grosse Verkehrsstrasse ein nach Persien, Zentral- und Ostasien. Marco Polo tritt 1269 seine grosse Reise von hier aus an und die Brüderschaft von Drasark blickt nach Osten: dort am Euphrat, in Rhomkle (Rum Kale) sitzt seit 1114 ihr Patriarch. Edessa ist die nächste Etappe; Balduin, der Bruder Gottfrieds von Bouillon, hatte wenige Jahre vor dem Entstehen der Tübinger Miniaturen dahin seinen Vorstoss gemacht und mit Hilfe der dort ansässigen Armenier sein Fürstentum errichtet. Wir müssen uns Drasark also an einem der wichtigsten Knotenpunkte der mittelalterlichen Welt denken und werden dann begreifen, warum es der Mühe lohnt, diesem bisher von der Kunstgeschichte nicht beachteten Kloster nachzugehen.

Einst gehörte dieses Gebiet künstlerisch in die Einflusssphäre von Antiocheia, Edessa und Nisibis, der Taurus schloss es zu allen Zeiten nicht nur politisch von Kleinasien ab. Tarsos war der Kennort dieses Erdenwinkels. Seit aber die Völkerwanderungen aus dem zentralen Asien her eine neue Ordnung der Dinge gezeitigt hatten, und der zur Zeit der Blüte der griechischen Kultur verlegte Weg nach dem fernen Osten wieder offen stand, der Islam vor

[1]) Alishan a. a. O. S. 266.

[2]) Im Kloster zu Sis S. 17.

[3]) Alishan 265. Lohmann 17 rekonstruiert sich ein Phantasiebild.

[4]) Lohmann S. 18.

allem die Pforten einer uralten Welt nach dem Westen zu wieder weit aufgerissen hatte, da wurde, scheint es, Kilikien, die christliche Enklave, zum Vermittler von Kunstformen, die in ihrer Gesamtheit bisher unbekannt den Ornamentstil der byzantinischen, armenischen und slavischen Miniaturenmalerei für alle Zeiten bestimmten.

Kilikien bildete eine Insel inmitten der ungeheuer ausgedehnten islamischen Kulturwelt. Von Konstantinopel war es durch das Reich von Ikonium getrennt. Wer auf dem Landwege nach dem Bosporus wollte, der musste an all den wundervoll dekorierten Moscheen, Medressen und Chanen vorüber, womit die seldschukischen Fürsten Kleinasien buchstäblich übersäten. In der Zeit freilich, in der das Kloster Drasark unsere Handschrift liefert, da richteten sich diese Türken, die im XI. Jhd. die Kunstschätze von Ghasna und den Bujiden sich zu eigen gemacht hatten, überhaupt erst in ihrer neuen Heimat ein. Aber für den Zustrom der Formen einer bis dahin fernab für sich blühenden Kunstwelt war ein für allemal Bresche gelegt. Und für diesen Strom, der sich jetzt über Kleinasien auszuschütten begann, bieten die Tübinger Miniaturen eines der ersten sicher datierten und lokalisierten Beispiele.

Die Tübinger Universitätsbibliothek besitzt zwei andere armenische Handschriften, die sich mit dem Evangeliar von 1113 zwar in keiner Weise messen können, aber neben diesem doch insofern zur Geltung kommen, als sie gestatten, sich ein Bild zu machen von dem kunsthistorisch wichtigen Anfange, der in Ma XIII, 1 verloren ist. In diesem Evangeliar fehlt der Brief des Eusebios an Karpianos, dann die Kanones, endlich das Bild des Matthäus und der Titel seines Evangeliums. Diese für den Anfang illustrierter Evangeliare typische, umfangreiche Miniaturengruppe weisen sowohl das Evangeliar Ma XIII, 3 wie Ma XIII, 4 auf.

Das Evangeliar Ma XIII, 4 ist genau lokalisiert und datiert. Es ist 1644, also über fünfhundert Jahre später als Ma XIII, 1 entstanden u. zw. nicht mehr in Armenien selbst, sondern in Konstantinopel. Trotzdem hat es im ornamentalen Schmuck einen älteren armenischen Typus rein bewahrt. Es beginnt mit den Arkaden, die in den Lunetten Eusebios und Karpianos zeigen, dann folgen acht Kanones-Kamaren, dann das Bild des Matthäus und endlich das zugehörige Titelblatt mit der durch einen Engel gebildeten Initiale. Sämtliche Arkaden zeigen jenen persischen Typus, der sich in Ma XIII, 1 anbahnt und sowohl in der byzantinischen wie armenischen Kunst immer mehr durchsetzt. Man kann an dieser Handschrift vorzüglich alle Wandlungen studieren, welche die armenische Miniaturenmalerei nach 1113 noch erfahren hat. Ich mache im besonderen aufmerksam auf die in den Text verstreuten Fischvogelbuchstaben und die grossen Palmetten-Kandelaber, die an Stelle der Kreuze am Rande der Titelblätter von 1113 getreten sind. — Das Evangeliar von 1644 besitzt aber auch einen nicht unbedeutenden kunsthistorischen Eigenwert darin, dass es neben den stark abendländisch beeinflussten Vollbildern kleine Randbilder zeigt, die zurückgehen auf dieselbe 1644 bereits mehr als tausend Jahre alte Quelle, aus der auch Rabbula in der mesopotamischen Bibel von 586 in der Laurentiana und die byzantinischen Psalterillustratoren der Redaktion mit Randbildern geschöpft haben. Darüber sollte ein Kunsthistoriker mit Zugrundelegung meiner Arbeit über die Miniaturen eines serbischen Psalters der Kgl. bayerischen Hof- und Staatsbibliothek in München (Denkschriften der Wiener Akademie LII S. 91f.) arbeiten.

Das zweite Evangeliar Ma XIII, 3 ist nicht datiert, aber wohl etwas älter als 4. Die Vollbilder sind in den Typen reiner als in letzterer Handschrift. Gold ist im ornamentalen Schmuck nur bei den Titelblättern der Evangelien verwendet. Die Kanones, Leisten und Initialen dagegen sind ausschliesslich in karmin und blau ausgeführt, die Motive ungemein sauber gezeichnet. Es könnte jemand daraufhin in Tübingen vorzüglich über die Elemente des armenischen Ornaments und ihren Ursprung arbeiten.

Ich kann diese Arbeit nicht schliessen, ohne dem Bedauern darüber Ausdruck zu geben, dass es mir nicht möglich war, ein für die Miniaturenschule von Drasark wichtiges Evangeliar in Lemberg (Galizien) einzusehen. Erzbischof Teodorowicz hat mir die Übersendung nach Graz zweimal (zuletzt am 21. Sept. 06) als unmittelbar bevorstehend angekündigt und ich hatte durch die Universitätsbibliothek in Graz bereits alle vorbereitenden Schritte getan: vergebens. Bis heute den 28. November 1906 habe ich die Handschrift nicht erhalten. Ich komme auf die Sache vielleicht noch zurück und gebe dann auch den Katalog der vielen aus Drasark stammenden Miniaturhandschriften. Er lässt sich aufstellen und wird ein glänzendes Bild der Kunsttätigkeit des kleinarmenischen Königsklosters liefern.

Druck von Max Schmersow vorm. Zahn & Baendel, Kirchhain N.-L.



Elisabeth Weinman cop. 1905.

Vierfarbendruck der Kunstanstalt Max Jaffé, Wien.

M a XIII 1 : Bl. 73 b



Աւետարան Ըստ Մարկոսի .



ԿԻԶԲՆԱՒԵՏԱՐԱ
ՆԻ ՅՒՔԻ ※ ՈՐՊԷՍ
ԵՒ ԳՐԵԱԼ Է Յ Ե
ՍԱՅԻ ՄԱՐԳԱՐԷ ·
· ԱՀԱՒԱՍԻԿ ԵՍ Ա
· ՌԱՔԵՄ ԶՀՐ Ե
· Շ ՏԱԿԻՄ ԱՌ Ա
· ՋԻ ՔՈ , ՈՐՀԱ Ն
· ԴԵՐՁԵՍՑ Է




Vierfarbendruck der Kunstanstalt Max Jaffé, Wien.

M a XIII 1 : Bl 74 a



M a XIII 1: Bl. 142b, 143a.

Lichtdruck von Max Jaffé, Wien

Tafel





Ms XIII 1: Bl. 260 b, 261 a.

Lichtdruck von Max Jaffé, Wien

